

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران – السانية –

كلية الاداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية و ادابها

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية وادابها

إشكالية الحداثة لدى نازك الملائكة

بيان "شظايا و رماد" انموذجا

إعداد الطالبة: شارف فاطمة الزهراء

إشراف: ا.د. مختاري خالد

اعضاء لجنة المناقشة:

* ا.د بلقاسم الهواري......................رئيسا......................جامعة وهران
* ا.د مختاري خالد......................مشرفا ومقررا.............جامعة وهران
* ا.د إبراهيم علي......................عضوا مناقشا................جامعة وهران
* ا.د اسطنبول ناصر..................عضوا مناقشا.............جامعة وهران

السنة الجامعية 2014- 2015

مقدمة البحث

يمثّل الفن بصفة عامّة و الشعر بصفة أخص أحد أهمّ أشكال الوعي البشريّ، وذلك لارتباطه بالواقع و الوجود الإنساني، فمن خلاله يتمكّن الشاعر أو الفنّان من الإفصاح عن مواقفه الفلسفيّة و رؤاه الفكريّة التي تتشكّل لديه عن طريق وعيّه لحقيقة الأوضاع الاجتماعية، و إدراكه لمتناقضات واقعه، و بالتالي يكون شعره (فنّهُ) عبارة عن مجموعة مواقف فرضتها الظروف و العلاقات الاجتماعية و التفاعلات السياسيّة و الاقتصادية المحيطة بالشاعر في حدود بيئته و مجتمعه.

و عليه فقد شكّل الاتجاه الجديد في الشعر العربيّ المعاصر انعطافة حادة واضحة المعالم، خاصّة عقب التجديدات المحتشمة التي تلت الفترة التقليديّة للشعر العربيّ القديم، ويتمثّل هذا الاتجاه الجديد فيما يعرف بالشعر الحداثيّ أو شعر الحداثة الذي يُعتبر بؤرةً تجديديّة شملت كافة المستويات الفنيّة، من حيث الرؤياو الأداة، و الشكل و المضمون.

وقد تفشّى الاتجاه الحداثيّ في الأدب العربيّ نتيجة لهزّات سياسيّة و اجتماعية واقتصادية و ثقافيّة أعقبت الحرب العالميّة الثانيّة، و النهضة الشاملة التي تعرّض لها العصر الحديث، فتزعزعت الثقة بالموروث الأدبيّ لدى المثقّف العربيّ، ممّا جعله أرضا خصبة لقبول تيارات و مدارس ادبية غربيّة تاثر الشعراء بها نتيجة المثاقفة بين الانا و الاخر، حيث اذت هذه العوامل و غيرها إلى تجديد النظرة الأدبيّة لوظيفة الشعر، و ضرورة أن يكون الشعر موقفا يعبِّرُ عن رؤيا الأديب أو الشاعر لواقعه الاجتماعيّ و الوجود الإنسانيّ.

وعليه يمكن القول بأنّ البحث في فنّ الشعر على ضوء المنهج و الرؤيّة الحداثيّة قاد في أحايين كثيرة إلى تساؤلات جمّة عن ماهيّة الشعر و حقيقته و وظيفته لدى شعراء العصر الحديث، فقد أثار الشعر و مازال جدلا و اسعا بين النقّاد المحترفين و الشعراء المنظرّين بما يفرضه من وجهات نظر متعدّدة تتّصل بفنيّاته التشكيليّة و الجماليّة، و مقوّمات بنائه الدلاليّة، لذلك تعدُّ قضيّة التنظير للشعر مهمّة صعبة، فكل ناقد/شاعر يسعى إلى تقديم موقفه من هذا الفن على وفق رؤيته الفلسفيّة من الوجود، و من بين هؤلاء الشاعرة/الناقدة نازك صادق الملائكة.

دوافع اختيار الموضوع:

تسعى هذه الدراسة المتواضعة تحديدا إلى رصد آراء نازك الملائكة في مجال النقد و التنظير للشعر، خاصة وأنّ الشاعرة استطاعت أن تحقّق إنجازات على درجة كبيرة من الأهميّة، ساهمت من خلالها في إثراء النقد العربيّ المعاصر من جهة، و تخصيص مكانة للتراث في تأسيسها لذاكرة ثقافيّة حداثيّة، و ذلك إيمانا منها بقيمة التراث و خصوصيّته.

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه الدراسة وضعت لنفسها هدفا يسعى إلى الكشف عن مواطن الحداثة في إبداع نازك الملائكة من خلال مظاهرها المتنوّعة، تحت عنوان وسمته بـــ:

"إشـــكاليّة الحـداثة لـدى نازك الملائـــكة"

بيان "شظايا و رماد" أنموذجا.

أمّا عن مصطلح (إشكاليّة) الذي تصدّر العنوان، فمنبعه قناعة ذاتيّة، خاصّة و أنّ الإشكاليّة بمفهومها العام هي كل مسألة أو مجموعة مسائل تكتنف الإجابة عنها صعوبات تبدو قابلة لتفسيرات متناقضة، فالإشكاليّة عكس المشكلة، لا تبحث عن إجابات بقدر ما تعنى بصياغة الأسئلة و ممارسة نوع من الإغراء بالبحث عن جواب أو أجوبة لتلك الأسئلة.

عِلاوةً على أنّ ولوج نازك الملائكة (المرأة/ الجسد) لعالم الكتابة الإبداعيّة و اقتحامها لأخصب حقول الفحولة (الشعر/ النقد) شكّل هو الآخر أحد أهمّ الإشكاليات بالنسبة للشعراء و النقّاد، خصوصا و أنّ الفتح الرياديّ لحركة الشعر الحر جاء على يد امرأة.

أمّا ما زادالوضع حدّة و تأزّما بالنسبة للمثقّف العربيّ (الرجل) هو عبثها – من منظوره – بخصائص تلك الحقول التي اكتسبتهالة شبه قدسيّة لقرون طويلة، و حملِها لعصا الطاعة على مبادئ فنيّة التزمها الشاعر و الناقد الرجل و تمرّدت عليها هي المرأة.

ثمّ إنّ ما جعل البحث في هذا الموضوع ضروريّا، هو الخصوصيّة التي امتاز بها بيان (شظايا و رماد) نازك الملائكة النقديّ، خاصة وهو الصادر عن شاعرة ناقدة جمعت بين فعل الإبداع الشعريّ و الممارسة النقديّة تحليلا و مناقشة و تفسيرا.

أمرٌ آخرَ لا يقلُّ أهميّة عن سابقيه، هو شغفي بالبحث في مجال الشعريّة و النقد المعاصر بصفة عامّة، وإعجابي بنازك الملائكة المرأة، التي أحرزت لنفسها مكانة بين كبار

المبدعين، و سجّلت اسمها بأحرف من ذهب في مجال الشعر و النقد، إذ لا يمكن لأحد إغفال او بجاهل حقها في الساحة الادبيّة، فكتاباها حول الشعر و آراؤها في شظاياها وقضاياها يمكن أن تسمح باستعمال مصطلح نظريّة لوصف نتاجها الأدبيّ.

و لعلّ ما يجب الإشارة إليه،هو انّه لا ينبغي لبحث أن يخلوَ من إشكاليّة تحدّد ملامحه و تضبط حدود سيره و بناء معالمه، لذلك ارتأيت أن تكون ركائز البحث مجموعة إشكاليات نذكرها على التسلسل:

1. **هل للشاعر مشروعيّة الممارسة النقديّة؟**

2. **الممارسة النقديّة..هل تضع الشاعر في اعتبار القارئ/ الجمهور نموذجا للمثقّف المؤثّر في مرحلته؟ وهل باستطاعة هذا النموذج أن يستمدّ مكانته من حضوره الشعريّ فقط أم يتوجّب عليه توظيف فاعليّة ثقافيّة متعدّدة الأوجه؟**

3. **ثمّ ما هو موقع نازك الملائكة المرأة، كفاعل في حركة الحداثة الشعريّة و الشعر المعاصر، و ما هي موضوعات شعرها في تلك العمليّة الإبداعيّة؟**

4. **و أخيرا، هل تمكنت نازك الملائكة من تجسيد بعض ملامح الحداثة في شعرها وفقا لما نادت به في بيانها الشعريّ المصاحب لديوان "شظايا و رماد"؟**

هذه إذن مجموعة تساؤلات حاولت الإجابة عنها من خلال فهم إيديولوجيّة نازك الملائكة الأب و المجتمع اللّذان ساهما في تشكيل رؤيتها الشعريّة و النقديّة.

وتقتضي الأمانة العلميّة أن نشير إلى أهمّ الدراسات التي اتكأت عليها الدراسة و استعنا بها في الحدود التي تخدم موضوع البحث و تتمثل في المصادر: دواوين الشاعرة نازك الملائكة (شظايا و رماد)، (قرارة الموجة)، (شجرة القمر)، (الصلاة و الثورة)، (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) بالإضافة إلى كتبها النقديّة: (قضايا الشعر المعاصر)، (سيكولوجيّة الشعر ومقالات اخرى)، (التجزيئيّة في المجتمع العربيّ)، امّا المراجع فنذكر منها:

* كتاب محمد حمود: الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، بيانها و مظاهرها.
* محمد عابد الجابريّ: التراث و الحداثة - دراسات و مناقشات-
* ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقيّ
* آلان تورين: نقد الحداثة
* عز الدين إسماعيل: الشعر العربيّ المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة.
* نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة
* محمد مندور: في الميزان الجديد
* عبد الرضا عليّ: نازك الملائكة الناقدة.

وغيرها من المراجع ، دون أن ننسى مؤلفات أدونيس التي تناولت بعمق قضيّة الحداثة، بالإضافة إلى مجلات و رسائل جامعيّة ساهمت في إثراء البحث.

وبناءً على ما سلف من إشارة إلى موضوع البحث و إشكاليّته و أهدافه، عمدنا إلى تصميم أفكار هذه المذكّرة وفق خطّة احتوت على مدخل تمهيديّ و ثلاثة فصول مذيّلة بخاتمة.

- جاء المدخل تمهيدا نظريّا تناولت فيه "إشكاليّة الحداثة الشعريّة" من ناحيّة تداخل المصطلح مع مصطلحات أخرى مجاورة له، كذلك تطرّقت لإشكاليّة نشوء الحداثة في الساحة الأدبية الغربيّة و العربيّة، مع الإشارة إلى تصوّر يطرح ماهيّة الحداثة بصفة عامّة وموقف من اشتغلوا عليها من التراث.

- لنقف بعدها عند الفصل الأوّل الموسوم بـ"ماهّية البيان الشعريّ/ النقديّ و رهانات التلقيّ"، و قد عالج الفصل ظاهرة الشعراء النقّاد التي شكّلت نقطة خلاف لدى القدماء والمحدثين في تأصيلهم لظاهرة الشاعر الناقد في تاريخ الأدب العربيّ، مع الإشارة إلى حضور الظاهرة في النقد الأوروبيّ المعاصر، و قبل كل هذا وقفنا عند مفهوم للبيان الشعريّ/ النقديّ في الفكرين العربي و الغربيّ باعتباره التجربة التي تجسّدت من خلالها ظاهرة الشعراء النقّاد، مع التركيز على الاختلافات بين البيان قديما ومفهوم البيان في الفكر الحداثيّ.

لننتقل بعدها للحديث عن التوجّهات النقديّة في بيان نازك الملائكة الذي حَاوَلتْ من خلاله التاكيد على الاهميّة الاجتماعية للشعر و قيمته بالنسبة للإنسان و الحياة، فبيانها لم يكن مقتصرا على تطوّر أغراض الشعر وأسلوبه، بقدر ما كان تجسيدا لإدراكها المعرفيّ

ووعيّها الفلسفيّ لارتباط الشعر بالإنسان وتفاعله مع الـ ينا وتطوّرها، وقد فرضت علينا التوجهّـات الإحالـة إلى نقطـة مهمـّـة هـي مجموعـة الوظـائف الـتي قـام عليهـا البيـان و ليـ ز ـا، بحيـث حرصـت الناقـدة علـى توفرهـا في بياهـا بغيـة تـامين القـراءة الجيّـدة للقـارئ الـدي حظـي هو الآخر باهتمام كبير في العمليّة الإبداعيّة.

- و يـدرس الفصـل الثـاني "المفـاهيم الرؤيويـّـة و حداثـة البنـاء الفكـريّ لـدى نـازك الملائكـة"، حيـث تناولـت فيـه مجموعـة الـرؤى و المواقـف الـتي شـغلت نـازك الملائكـة (الحـزن- الـ ـوت- الالتـزام- الرمـز)، و شـكّلت لـديها المنطلقـات الكـبرى في إدراكهـا للـذات الإنسـانيّة و إقامـة حـوار معهـا وفـق ـربـة شـعريّة كانـت هـدف مـن خلالهـا إلى إقامـة جسـر تواصـل بـين الـذات والآخر.

-أمـّـا الفصـل الثالـث فقـد تطرّقـت فيـه إلى المفـاهيم الجماليّـة الـتي شـكّلت حداثـة البنـاء الشـعريّ لـدى نـازك الـ لائكـة، مـن خـلال التركيـز علـى مصـطلحات بنـاء القصـيدة في شـكلها اللّغـويّ و العروضـيّ، و الـذي سَـعَتُ مـن خلالـه إلى الكشـف عـن خصـائص لغـة نـازك الملائكـة علـى مسـتوى اللّفظـة الـتي تعاملـت معهـا الشـاعرة/ الناقـدة بأسـاليب مختلفـة، أمّـا المحـور الثـانيّ فقـد عالجـت فيـه قضـيّة العـروض و القافيّـة، فجـاء الاهتمـام منصـبّا علـى البحـور الشـعريّة والتلاعـب بعـدد التفاعيـل في تقسـيمات الأسـطر الشـعريّة، و أخـيرا القافيّـة الـتي أشـهرت لهـا الناقـدة عـداء كبـيرا في بياهـا تم مـا لبثـت ان عـدلت في موقفهـا بـدافع الحـس الشـعريّ الـدي امتلكته نازك الـ لائكة.

- و اخيرا اهيت الدراسة بخاتمة عرضت فيها بعض اهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث.

أمّا عن منهج الدراسة فقدحـدّده مـتن البحـث بمـا هـو عليـه مـن تنـوّع في الفصـول، فعلـى تنـوّع إيقـاع الـ وضـوعات حاولـت اسـتثمار أكثـر مـن مـنهج باعتبـار أنّ الـ ـدود بـ ـ الـ نـاهج ليسـت علـى درجـة مـن الصـرامة بحيـث يمُنَـعُ تلاقيهـا بـين حـين و آخـر، فقـدكـان المـنهج التـاريخيّ حاضـرا في تتبعـه لظـاهرتي الحداثـة و البيـان الشـعريّ عـبر مراحلهمـا التطوريّـة، إلى جانـب توظيـف آليـات المـنهج الوصـفي التحليلـيّ الـذي جمـع بـين المفـاهيم و التصـوّرات و تعـرّض لهـا بالتحليل و التعليل.

و كغـيره مـن البحـوث، واجـه البحـث صـعوبات كـان أهمّهـا صـعوبة الإلمـام بالموضـوع لشساعته من جهة و لتعدّد جوانب الإبداع لدى نازك الـ لائكة من جهة ثانيّة.

مقدّمة

آملـة أن يكـون جهـدي بدايـة موفّقـة تـدفعني إلى غايـة أسمـى، فـإن **أصبتُ فـذلك هـو المبتغـى،** **و**إن لم يحـالفني التوفيـق في كـلّ خطـواتي فحسـبي أن ألـتمس العـذر لمـا يشـوب هـذا البحـث مـن **نقائص.**

وفي الأخـير أتوجّـه بالشـكر لكـلّ مـن دفعـنيّ في طريـق إتمـام **البحـث و لـو بكلمـة تشجيع.**

و لله الحمد من قبل و من بعد.

الطالبة:شارف فاطمة الزهراء

تاريخ: 16- 10- 2014

المــــدخل:

"إشكالــيّة الـــحداثة الشعـــريـــّة"

لعلّ من بين الإشكالات التي عَرف بها المجال الادبيّ و النقديّ، هي إشكاليّة المصطلح، فقد شَهِدت الساحة الفكريّة العربيّة ظهور العديد من المصطلحات التي لم تكن معروفة من قبلُ، في المقابل كانت هناك حركة ثقافيّة عربيّة أخرى تسعى للتعامل مع هذا الانفجار المعجميّ و الاصطلاحي، سواء لضبط المفاهيم أم لإيجاد مقابلات مترجمة لهذه المفاهيم[1]، غير أنّ ما لاحظناه هو أنّ الإشكالية مازالت قائمة، إذ لم يستقر المصطلح النقديّ العربيّ على حالٍ ، فهناك مفاهيم متعددة للمصطلح الواحد، و منه أضحت إشكاليّة الخلط والاضطراب التي مسّت المصطلح النقديّ إحدى إشكاليات الثقافة الحديثة،و هي مرتبطة في الأصل بأسباب أهمّها[2]:

1) " إشكاليّة الأصالة المتجليّة في الممارسات الثقافيّة و ذلك حين نقل مصطلح أنتجته ثقافة معيّنة، و يستعمل في حقل معرفيّ آخر، دون مراعاة خصائصه التي اكتسبها ضمن حقل الأصل، الأمر الذي يوجد مصطلحات ذوات مفاهيم تحيد عن المسافات الثقافيّة المخصصة لها.

2) إشكاليّة المعاصرة المتجليّة في الممارسات الثقافيّة الأكثر ترددا و تنوّعا على نقل المصطلح من ثقافة غربيّة إلى اخرى عربيّة من دون مراعاة الخصائص التي تتميّز بها".

من هذا المنطلق يمكننا اعتبار مسألة إحداث (إنتاج) المصطلحات و فرضها في الساحة الثقافية من أهم العلامات الدالّة على قوّة الحضارات أو انحطاطها، فإذا نظرنا – على سبيل المثال– إلى هذه المصطلحات على انها منظومة قيم تحدد هويّة الامم و انتماءها ندرك جيّدا سعيّ الحضارة الغربيّة و مكابدتها على تصدير قيّمها و مصطلحاتها ، و هو نوع آخر من الهيمنة في مقابل هيمنتها الاقتصادية و السياسيّة و العسكريّة، وهي بهيمنتها الجديدة

1- ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية – في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 01: 1994/ ص: 169

2-نور الدين صدّار: البنيويّة التكوينيّة و إشكاليّة المصطلح في القراءات النقديّة العربيّة المعاصرة، مجلة مطارحات في اللغة و الأدب، المركز الجامعي – غليزان- ع:02، مارس: 2010، ص: 135

تجبرمن يخضع لها بتبني مصطلحات بديلة مقابل مصطلحات هي من صميم هويّته الثقافيّة.

و من أكثر المصطلحات التي لها علاقة بهده القضيّة، مصطلح (الحداثة) الذي أثار الكثير من الجدل الذي لم يُثرهُ أيُّ مصطلح آخر إذ: "لم يعرف الأدب العربيّ في تاريخه الطويل قضيّة أثارت حولها من الجدل و النقاش كقضيّة الحداثة التي بدأت تثار منذ مطلع النصف الثاني من هذا القرن"[1]، و إذا أردنا الحديث عن إشكاليّة الحداثة من جانب المصطلح و المفهوم يجدر بنا أوّلا التنويه بأهم المصطلحات المطروحة في فكر الحداثة وهيّ :"Modernisation"، " Modernisme" و أخيرا " Modernité".

"إذ نجد أنّ المصطلحان الأخيران، يشيران في مدلولهما إلى ثورة إبداعيّة لعلّها أعنف الثورات الإبداعيّة في التاريخ الثقافيّ لأوروبا الحديثة"[2]، و عليه فإنّه من الصعب التفريق بين هاذيّن الصيغتين بسبب الالتباس الذي وقع أثناء ترجمتهما إلى اللّغة العربيّة، لكن الأمر الذي خفّف من شدّة هذا الالتباس هو إجماع غالبيّة النقّاد العرب على أنّ المقابل لمصطلح "Modernité"، في العربيّة هو مصطلح (الحداثة) ،و الذي يبدو عند رينيه ويليك مصطلحا قديما فارغا[3]، في حين يرى أدونيس أنّ "الكلام عنها يكاد يكون لغوا"[4].

أمّا الناقد كمال أبو ديب يتبنى هو الآخر مفهوما مطلقا للحداثة انطلاقا من مفاهيم الفكر الغربيّ، ما دفع بالشاعر عبد المعطي حجازي إلى القول أنّ هذا " قفز فوق المشكلات و هروب من الاسئلة الحقيقيّة التفصيليّة التي من شاها ان تصيب معرفتنا بعدم التوازن"[5]، ما يعني أنّ الشاعر يرفض المفاهيم الجاهزة المنسوخة من الآخر، في حين يدعو

1- محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر- بيانها و مظاهرها- الشركة العالميّة للكتاب، بيروت – لبنان، ط 01: 1996، ص: 51

2-جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مج:04/ع:04/ج:02 سبتمبر 1984، ص: 35

3- ينظر: صالح جواد الطعمة: الشاعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة: مجلة فصول، مرجع سابق، ع:04/ ج:02، ص: 13

4- أدونيس، النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب- بيروت- 1993، ص:91

5- أحمدعبد المعطي حجازي، الحداثة في الشعر، مجلّة فصول، ص: 263

كمال أبو ديب إلى حداثة ذات منحنى عالميّ تعود في مرجعياها إلى الاخر الغربيّ، أمّا صوت محمّد عابد الجابري فنجده ينادي بانطلاق الحداثة "من الانتظام النقدي في الثقافة العربيّة نفسها، و ذلك بهدف تحريك التغيّير فيها من الداخل"[1]، و قد دفع هذا التمايز و الاختلاف صالح جواد الطعمة إلى القول أنّ الحداثة " ليست أحاديّة اللّغة، وليست أحاديّة الأصل، و ليست مرتبطة بمرحلة زمنيّة واحدة،بل متعدّدة اللّغات و متعدّدة الأصول، ونتاج مراحل زمنيّة متداخلة"[2]، في حين يبقى مصطلح Modernisme، يعني النزعة الحداثيّة، أي الوعي بالحداثة.

وهكذا أصبحت لفظة (حداثة)عندنا " تعاني إشكالا تصوّريّا متعدّد الوجهات، وعلى هذا الأساس يتعذّر على الناقد تناول موضوع الحداثة من موقع التنظير، ما لم يفك التعاضل الاصطلاحي الحائم حول اللّفظ، و التشابك المفهوميّ الراكن في مظان المدلول"[3].

إذ اعتُبِرَ هذا الإشكال بمثابة الأمر الذي نتج عنه اختلاف كبير في تحديد واضح لبداية الحداثة، غير أنّ هذا الاختلاف لم يظهر له أثر كبير بين الباحثين في تأريخهم لميلاد مصطلح (الحداثة)، إذ نجد مثلاً: هابرماس Habermas يقول :"على الرغم من أنّ الحداثة بوصفها اسما استخدمت في العصور القديمة بمعنى الزمن، فإنّ الصفة (الحديث) لم تتّخذ شكلا اسميا في اللّغات الأوروبيّة الحديثة، إلاّ في منتصف القرن التاسع عشر، وكان ذلك في مجال الفنون الجميلة"[4]، في حين يبقى أغلب المهتمين بالحداثة يتّفقون على أن القرن التاسع عشر هو الإطار الزمني الذي برزت فيه الحداثة، و أوّل ظهور له -المصطلح- كان في الكتابات الغربيّة، أمّا الاختلاف الذي وقع فيه هؤلاء، هو أول من استعمل المصطلح و صاغه نظريّا في كتاباته و إبداعاته الأدبيّة و الشعريّة.

---

[1]- محمد عابد الجابري: التراث و الحداثة - دراسات و مناقشات- مركز الوحدة العربيّة - بيروت- لبنان، ط:01، يوليو: 1991، ص: 16

[2]- صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر و مفهومه النظري للحداثة، ص: 31.

[3]-عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة – بيروت- ط 01: 1983، ص: 08.

[4]-ينظر: يورغن هابرماس، القول الفلسفيّ للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1995، ص: 17- 18.

و مصطلح (الحداثة)، مصطلح عسير التحديد مع أنّه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة، غير انها عرضة للتغيير و ذلك لارتباطها بالتاريخ"[1]، لذلك كثر فيه القول و الجدل "فهي في مفهومها العام تعني الوعي الجيّد بمتغيّرات الحياة و المستجدّات الحضاريّة والانسلاخ من اغلال الماضي، و الانعتاق من هيمنة الاسلاف، مؤكدة بهذا مبدا استقلالية العقل الإنسانيّ تجاه تجارب فنيّة سابقة، و بالرغم من اختلافها في منطلقاتها و مرتكزاتها الأساسيّة لدى أكثريّة الأمم، إلاّ أنّ أهدافها تكاد تكون واحدة"[2].

و إذا كنّا ندرك أنّ الطبيعة البشريّة تأبى الاستقرار و الثبات و تسعى دائما و راء التجديد و التغيير، فسنؤمن بأنّ مفهوم (الحداثة) لا يخرج عن هذا الإطار، الإطار الذي نقش على قاعدته بأنّ التغيير في أنظمة الحياة يستدعي تغييراً في أنظمة الأدب " فإذا كان مجتمع التقنيّة و هو مجتمع الإشارة و الرموز و الكتابة الشفرية Cryptographie، بعيدا عن العفويّة، فإنّ تقنيّة القصيدة تقابل تقنيّة الحياة، لذلك اتسمت القصيدة بالاختزال و الصنعة و الثقافة و التقنيّة و القراءة، و ابتعدت عن الخطابة و المثال و العفويّة، و الإنشاد"[3].

أمّا عن تباشير الفجر الأولى لظاهرة الحداثة، فقد تعالت حولها صيحات عديدة، لكن يبقى ما تناقلته جلّ الدراسات هو أنّ (شارل بودلير) المبشّر الأوّل للحداثة الشعريّة، إذ كان سبّاقا في بلورة مفهومٍ نظريّ لهذا المصطلح، بينما ينحى البعض منحا آخر و يعتبرون أوّل من استخدم هذا المصطلح هو الروائي الفرنسيّ (بلزاك Balzac)، وذلك سنة 1823 للميلاد، لكن يبقى الرأي الغالب و الحاسم في هذا الأمر هو أنّ (شارل بودلير) الأب الشرعيّ لمصطلح الحداثة، " ليأتي بعد ذلك كل من (رامبو Arthur Rimbaud) و(ملارميه Stéphane Mallarmé)، ليدعما اركانها، وسار بها فيما بعد كل من

1- صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، ص: 11.

2- عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر ، وزارة الإعلام - الكويت-، مج: 19، ع/ 03: 1988، ص: 06

3- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية - دمشق- ط 01: 1991، ص: 09.

(بروتـون André Brotonne) و (بـيرس Saint John Perse)، وغيرهما إلى مسـافة بعيـدة محـاولين التغيـير، وكانـت وسـاطتهم إلى ذلـك (اللّغـة) الـتي راوا انهـا بوضـعها الحـالي عـاجزة عـن الوصـول إلى الحقيقـة لمـا اصـابها مـن وهـن، فحـاولوا تغييرهـا بوسـائل مختلفـة اهمهـا تحديـد بنّيـة اللّغـة في أن تكـون سـرّا أو غابـة مـن الرمـوز، تسـتطيع جمـع المتناقضـات وتوحيدها"[1].

تبلـور إذن مفهـوم الحداثـة مـع (بـودلير) كمـا سـبق و رأينـا، و بـدأ يعمـل - المفهـوم- علـى نسـج دلالات مغـايرة " تنصـهر فيهـا ثنائيّـة الطبيعـيّ و المصـطنع إذ يقـول: مـا أعنيـه بالحداثـة، هـو العـابر و الهـارب و العرضـيّ، و نصـف الفـن الـذي يكـون نصـفه الآخـر أزليّـا وثابتـا"[2]، و هـو المفهـوم الـدي جعلـه " ينظـر إلى الحيـاة الحديثـة و طرقهـا و فنونهـا، حضـورا للأبـديّ في اللحظـي"[3]، لتكـون بـذلك ثنائيّـة الحاضـر و الأزليّ نقطـة مهمّـة لفهـم الحداثـة مـن وجهـة نظـره، "و لهـذا يحيـل العمـل الفـنيّ الحـديث عنـد بـودلير مكانـة فريـدة عنـد تقـاطع إحداثيات الحاضر و الأزل"[4].

يتضـح ممـا سبق أنّ مصـطلح الحداثـة خضـع لتـأويلات و تفسـيرات لا تعـدّ ولا تحصـى، كـلٌّ مفسّـر يحـاول أن يتخنـدق في زاويّـة ليُعطـي التعريـف الأسـلم للحداثـة، فـالبعض يـردُّ المفهـوم لسـياقه التـاريخيّ، بينمـا يحـاول الـبعض الآخـر النظـر في دلالات المفهـوم الفلسـفيّة والميتافيزيقّيـة، و بـين هـذا وذاك تضـيع الحقيقـة و تضـلّ الغايـة..، لـذلك كـان لمعطيـات الحضـارة أن أفـرزت الكثـير مـن التحـوّلات في المفـاهيم، و الحداثـة أحـد تلـك المفـاهيم الـذي يتمتّـع بجـذر تـاريخيّ متحـوّل لكثـرة معانيهـا، و اشـتباكها مـع مفـاهيم مجـاورة كالتجديـد، والمعاصـرة، والتحـديث و غيرهـا مـن المصـطلحات، فالتجديـد مـثلا لـه أرضـيّة خصـبة تُطـرحُ فيهـا قضـايا

---

[1]- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ،ص: 10.
[2]- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1996، ص: 31
[3]- آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص: 21
[4]- هابرماس، القول الفلسفيّ للحداثة، ص: 18

الحداثة، "إلاّ أنّ الحداثة أكثر من التجديد، و إن كان هذا الأخير مظهرا من مظاهرها لأنّه إنتاج المختلف المتغيرّ الذي لا يخضع للمعايير السابقة، بل يسهم في توليد معايير جديدة، فالجديد نجده في عصور مختلفة لكنّه لا يشير إلى الحداثة دائما، و لا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقر للحداثة إلاّ إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة"[1].

أمّا " المعاصرة Contemporanéité، فهي تعني التزامن، بمعنى عاصر فلان فلانا، إذا كانا في عصر واحد أو أدرك أحدهما **عصر الآخر"[2]، و المعاصرة مثل التجديد، إذ** تعتبر احد شروط الحداثة لكنّها ليست شرطها الوحيد و إن كانتا (المعاصرة/ الحداثة) تتلاقيان في بعض معانيهما فهما لا تتطابقان، و يعدُّ عبّاس محمود العقّاد أبرز من عُنيَ **بتحديد هذا المصطلح - المعاصرة-** في مقدّمته لديوان المازني، و ذلك سنة **1913،** وكانت تحت عنوان (الطبع و التقليد في الشعر العصريّ) حدّد فيها مفهوم المعاصرة تحديدا دقيقا و ذلك برفضه لما توهمّه الشعراء من أنّ المعاصرة تعني و صف المخترعات الحديثة في **كتابـ.ام الإبداعيّة[3]، و**لا هي " الدعوة المغاليّة التي تدعو إلى العصريّة المطلقة التي توشك أن تنفصل نهائيّا عن التراث"[4] **، لصل لـ ذا** الرفض إلى حقيقة مفادها أنّ "**المعاصر هي الابتعاد** عن التشابه و التقليد و المحاكاة، و التفاوت في الأساليب، بمعنى أن يكون للشاعر طريقة تتناسب و روح العصر"[5].

تعني المعاصرة إذن، صدق الشاعر في التعبير عن معطيات عصره و زمانه و واقعه، فهي بهذا لا تقتصر على زمن دون اخر، عكس الحداثة التي اقتصرت على زمن التقنيّة

[1]- خالدة سعيد، الملامح الفكريّة للحداثة، مجلة فصول، مج: 04، ع: 03، 1984، ص: 25

[2]- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص: 14

[3]- ينظر: المرجع نفسه ص: 14

[4]- ينظر: م ن، ص: 15

[5]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية-دار الفكر العربيّ، ط 03: 1966 ص: 10

المعاصـرة (القـرن العشـرين)، فالمعاصـرة إذن أشمـل مــن الحداثـة، لأنّ الشـعر الحـديث معاصـر بالضرورة، و ليس الشعر المعاصر كلّه حداثيّا[1].

" أمـا الحداثـة غربيّـة مصطلحا و مفهومـا، ومهمـا قيـل عـن كونها مناخـا عالميّـا فإنّـه ينبغـي الاعـتراف بـأنّ الغـرب هـو مـن وضـع المصـطلح و حـدّد مفهومـه، صـحيح أن الـتراث العربيّ عـرف مصـطلح (الحـديث) و (المحـدث) قبـل هـذا العصـر، غـير أنّ مفهـوم الحداثـة الـراهن لـيس سـوى أطروحـة غربيّـة"[2]، لهـا وقـع و تـاثير في المجـال الادبيّ الثقـافيّ مثلهـا مثـل الحريّـة والعلمانيّـة و الديمقراطيّـة في المجـال السياسـيّ، و الراسماليّـ في الاقتصـاد، و حريّـة المـرأة و حقوقهـا في المجـال الاجتمـاعي، و بالتـالي كانـت طريقـة تفكـير في جميـع المجـالات تمامـا مثلمـا قـال بـه (جـان بوديـار): "الحداثـة ليسـت مفهومـا سوسـيولوجيا أو مفهومـا سياسـيّا أو مفهومـا تاريخيـا بحصـر المعـنى، و إنمّـا هـي صـيغة مميّـزة للحضـارة"[3]، أمـا "التحـديث Modernisation، فنجده يتعلّق بزمنيّة اكتشاف الكثير من المخترعات"[4].

" و الحداثـة قرينـة لحظـة التحـديث، لأنّ أنهما لا تتطابقـان تمامـا، و لكـن تعـدّد أبعـاد العلاقـة الـتي تـربط بينهمـا تجعـل مـن انبثـاق إحـدى اللّحظتـين علّـة أو بشـارة علـى انبثـاق الثانيّـة"[5]، غـير ان " كثـرة الحـديث عـن التحـديث و الحداتـة في المجتمـع العـربيّ اذت إلى ضـبابيّة مفهـوم التحـديث نفسـه، و الخلـط بـين مظـاهره و جـو هر العمليّـات الفاعلـة المقترنـة بـه، لـذلك

1-ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربيّ، ص: 16
2-خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربيّ، ص: 18
3- محمد برادة، اعتبارات نظريّة لتحديد مفهوم الحداثة، مجلّة فصول، مج: 04/ ع: 03/ ج: 01 أبريل 1984، ص: 12
4- رضوان ابن عربية، مساءلات جديدة للشعريّة العربية –في ضوء الثابت و المتحوّل لأدونيس- المتقي برينتر، الرباط - المغرب-، ط 01: 2007، ص: 114
5- كريم الوائلي: تناقضات الحداثة العربيّة، الموقع: http// www. KARIM-alwaili.com

لابدّ من التأكيد علىأنّ استكمال عمليات التحديث المادّيّ مع الحداثة المعنويّة يعتمد على المبادئ التالّية[1]:

➢إنّ عمليّة التحديث لا تتجسّد إلاّ في إدارة مشتركة تشمل كل فئات المجتمع ومجالاته، فلا ينجح التحديث أو يكتمل إذا اقتصرت فوائده على شريحة اجتماعية قادرة على حرمان غيرها من الشرائحغير القادرة، فالتحديث عمليّة لابدّ أن يسهم فيها الجميع كي يعود نفعها على الجميع.

➢ إنّ شموليّة عمليات التحديث و الحداثة في تعدّد جوانبها الماديّة و المعنويّة ينبغي أن يجعل منها عمليّة متفاعلة العناصر و المجالات (التعليم و الثقافة) في موازاة (الاقتصاد والسياسة) مع العلاقات الاجتماعيّة و أدوات الإنتاج المعرفيّ.

➢ إنّ خصوصيّة عالمنا العربيّ في علاقته بتاريخه الموغل في القدم، و حاضره الذي لا يمكن إبعاده عن العالم المعاصر تجعل عمليات التحديث و الحداثة في أقطارنا العربيّة عمليّة مرّكبة، هدف إلى تحقيق اهداف ثلاثة في وقت واحد، اولها:'زاحة المعوّقات الموروثة عن سلبيّات الماضيّ، و ثانيها: المواجهة الجسورة لمشكلات الحاضر في كلّ المجالات، اما ثالثها: فتسريع إيقاع العمل لتدارك الهوّة التي تفصل بين عالمنا العربيّ و عالم التقدّم الذي أضحى يعيش أزمة ما بعد الحداثة".

و منه نستنتج أنّ المعيار الذي تتطابق فيه الحداثة و التحديث يصدق فعلا على الحداثة الغربيّة (المجتمع)، في حين يبقى تطبيقه و تعميمه في الوطن العربيّ غير دقيق، لان هذا الأخير يتفاعل بطريقة استهلاكية مع بعض مظاهر التحديث، و قد يتفّيأ الإنسان

[1] عبد الله تركماني، أسس الحداثة و معوّقاتها في العالم العربيّ المعاصر: ورقة قدّمت في إطار ندوة أشرفت عليها مؤسّسة الشجرة للذاكرة الفلسطسنيّة، المركز الثقافيّ العربيّ، مخيّم اليرموك - دمشق-، 06/ 09 ديسمبر/ كانون الأول: 2004، ضمن محور: معوقات الحداثة العربيّة و القضيّة الفلسطينيّة، تونس في: 04/ 12/ 2004.

العربيّ بالمظاهر الاستهلاكية للتقنيّة و لكن علاقته بها تبقى سطحيّة مقارنة بالإنسان الغربيّ الذي يخلق و يعيش في مناخ هذه التقنيّة[1].

أمّا من حيث الدلالة اللّغويّة لمصطلح (الحداثة) عند العرب فقد ورد في لسان العرب أنّ " الحدوث: نقيض القدمة، و هو كون الشيء ما لم يكن، و الحديث: نقيض القديم وهو الجديد من الأشياء، و محدثات الأمور: ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنّة و لا إجماع، و يقال: أخذ الأمر بحدْثانِه و حداثته أي: بأوّله وابتدائه، وحداثة السنّ كناية عن الشباب و أول العمر"[2]، أمّا صيغة (الحداثة) لم يتداولها العرب القدامى إلاّ استعمالا لغويّا و حسب.

من هذه الزاويّة تطرح إشكاليّة الحداثة نفسها بإلحاح موازاة مع مفهوم التجديد في شكل تساؤل صغناه على النحو الآتي:

ما الحداثة؟ و ما التجديد؟ و إذا قلنا بأنّ كل حداثة هي تجديد، هل يصحُّ القول بأنّ كلّ تجديد هو حداثة؟.

التجديد ضرورة حيويّة تلازم البشر لمضيّ السنن، وذلك للإيفاء بمتطلبات الحياة المختلفة، إلاّ أنّ مسألة التجديد هذه قد أثارت أسئلة عدّة كلّها على حدّ واحد من الأهميّة، تتأسّس ابتداء من مفهوم التجديد و حدوده، وقوفا عند مساحة الوعي به و دوافعه و كيفياته، لنصل أخيرا عند سمات تشكّله في مختلف جوانب الفاعليّة الإبداعيّة، و ممّا لا شكّ فيه هو أنّ التجديد مطلوب و لكن المقصود هنا هو التجديد الذي تقوم الرغبة فيه وتنطلق من ضمير الأمّة، و عقول و ضمائر مفكريها و نخبتها، أمّا التجديد الذي ينجم تحت ضغوط خارجيّة لها ظروفها و أوضاعها، فقد يعمل على تحقيق أجندة أخرى يتوجّب لنا الوقوف عنده و التحقّق من هويّة ذلك التجديد أو التغيير ، ومدى جديّته و اتصاله بأصولنا[3].

---

[1]-ينظر: كريم الوائليّ: http// www. KARIM-alwaili.com

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر - بيروت-، مج: 04/ ط 03: 2004، مادة " حدث "، ص: 52

[3]- ينظر: طه جابر العلواني، - التجديد- موقع رابطة أدباء الشام: http//www.odabasham.net

" فالتجديد في الفكر الإسلاميّ لا يعني هدم القديم و لو كان حقا، و نبذا للاحتذاء و الإقتداء و لو كان هو مثال الكمال و أنموذج الاستقامة و معيار الصواب، و إنّما هو الإحياء لما اندرس، و الاجتهاد في معالجة ما استجد"[1]، و بهذا ياخد التجديد معنى الإصلاح و التحسين، و الجديد هو كلّ ما اختلف عن سابقه بنسبة ما، مع تقدمه لإضافة إبداعيّة، بالإضافة إلى كونه ظاهرة غير مرتبطة بعصر دون آخر، فهو كائن ما كان الإنسان المبدع، مرتبط ببيئته، فما هو جديد في بيئة ما قد يكون مألوفا في بيئة أخرى[2].

ومنه يتّضح جليّا بأنّ فكرة التجديد ضاربة جذورها في تاريخ الأدب العربي، و أسلافنا لم يكونوا بعيدين عن التجديد، بل كان لهم باع في ذلك، و ليس صحيحا أبدا حين نقصر محاولات التجديد على شاعر معيّن متناسين بذلك من سبقوه من الشعراء.

فالشعر العربيّ كما ترى نازك الملائكة عرف تجديدات في الشكل و المضمون طرأت عليه خلال جميع مراحله التي مرّ بها، حتى بدا عهد جديد دعاه النقاد بعصر المحدثين، لما عرفه الشعر من اتجاهات جديدة في الصياغة و أساليب التعبير، فقد جدّد (بشّار بن برد) في بعض موضوعاته الشعريّة، خاصّة ما تعلّق منها بالوصف و شعر الغناء، في المقابل نجد (أبو العتاهيّة) هو الآخر جدّد في أوزان الشعر مستنبطا إياها من الكلام اليوميّ[3]، في ذات الوقت كان هناك من حاولوا الخروج على قاعدة القافيّة الموحّدة، حتى قامت حركة موازيّة في الشكل نادى بها شعراء الموشحات في الاندلس، و تعتبر حركة تطوريّة لان اصحابها خرجوا بها على سنن الشعر القديم، فنوّعوا الاوزان و القوافي في القصيدة الواحدة، فكان لهده الحركة كلّ الأثر في أيّ تجديد جاء بعدها[4] ما أدى بالضرورة إلى تغيرٍ في نسق النص الشعريّ فتراجع معظم الشعراء عن استخدام الألفاظ الغريبة، و اقتربت لغة الشعر من لغة الحياة لما تستدعيه هذه الأخيرة من سهولة الألفاظ و امتداد القوافي، ما نتج عنه تجديدا

---

[1]-عبد الملك بومنجل، جدل الثابت و المتغيّر في النقد العربيّ الحديث - مساءلة الحداثة- ج: 01، عالم الكتب الحديث، الأردن: 2009،ص: 278

[2]-ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربيّ المعاصر، ص: 16

[3]-ينظر: عبد الملك بومنجل، جدل الثابت و المتغيّر في النقد العربيّ الحديث، ص: 17

[4]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 02، 1965، ص: 11

آخـر في شـكل القصـيدة، فاختـار الشـعراء الأوزان الرشـيقة و نوّعـوا القافيّـة، فكـان أن خرجـوا عن وحدا المألوفة لتكون بذلك ولادة شعر جديد عرف بشعر التفعيلة[1].

و بـالنظر إلى مفهـوم التجديـد في حـدود الفكـر الغـربيّ نجـد أنّ هـذه العمليّـة لا تُـرى إلاّ بمنظـور التكييّـف في إطـار مـن نسـبيّة القـيم و غيـاب العلاقـة الواضـحة بـين الثابـت و المتغيرّ ، إذ تعتـبر كـل قيمـة قابلـة للإصـابة بالتبـدّل و التحـوّل، و علـى الإنسـان أن يسـتجيب لهـذه التغـيرّات باسـم "التكييـف" و مـن ثمّـة فالغالـب علـى مفهـوم التجديـد في الفكـر الغـربيّ هـو عمليّـة "التجـاوز" المسـتمرّة للماضـيّ، و ربمّـا الواقـع الـراهن مـن خـلال مفهـوم الثـورة الـذي يشـير إلى التغيير الجذريّ و الانقلاب على وضعيّة المجتمع.

و تبـدو فكـرة التجـاوز مرتبطـة بـالفكر الغـربيّ الـذي يقـوم علـى نفـيّ وجـود مصـدر معـرفيّ مسـتقل عـن المصـدر المعـرفيّ البشـريّ المبـنيّ علـى الواقـع المشـاهد أو المحسـوس المـاديّ[2]، لـذلك ينبغي أن نتساءل:

" هـل كانـت الـدعوة إلـى التجديـد فـي الفكـر العربـيّ دعـوة خالصـة لوجـه الجمـال أم كـان لهـا دوافـع أخـرى و أغـراض أخـر؟ وهـل يمكننـا اعتبـار ذلـك التجديـد نسـبيّا اقتضـته مطالـب الجمـال و اسـتدعته حركـة الحيـاة، أم عـدُّهُ تجديـدا جـذريّا اقتضـته مطالـب الثـورة و التمرّد و استدعته أغراض المطابقة مع الأخر؟"[3].

يبـدو واضـحا ممـا سـبق أنّ ثمّـة فـوارق جوهريّـة بـين التجديـد في الفكـر العـربيّ و التجديـد في الفكـر الغـربيّ، فالتجديـد مـن المنظـور الأوّل لا يعـدو كونـه إحيـاءً و بعثـا و إعـادةً، أمّـا مفهومـه مـن المنظـور الغـربيّ يعـني أنّ التغيـيرّ يـأتي علـى كـلّ القـيم و التجـاوز المسـتمر للماضـي، لنعـي في ذات السـياق و مـن المنظـور العـربيّ أن العلاقـة بـين الخلـف والسـلف، والمحـدث والقـديم، هـي

1- ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص: 18

2- ينظر: عبد الملك بومنجل، جدل الثابت و المتغيّر، ص: 278

3- م ن، ص ن.

علاقة تواصل و تفاعل، أخذ وعطاء، تأثّر و إضافة، و بالتالي فهما (التقليد و التجديد) حليفين متناصرين لا نقيضين ليسا يجتمعان، كما قال بذلك بعض المروّجين للحداثة[1].

" لم تبدأ الحداثة في الخمسينيات مع حركة التجديد في الشعر، بالرغم من أهمية هذه الحركة، غير أنّ السجّال حولها لم يحتدم إلاّ مع هذا التجديد، و مردُّ ذلك المكانة الخاصّة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربيّة، فقد أُعْتُبِرَ الشكل الأدبي الذي كانت له مسحة شبه قدسيّة بسبب المعايير و القوانين التي وُضِعت له، ما جعل المساس بشكله يستدعي معارك و مجادلات حادّة"[2]، أدّت إلى التأريخ للحداثة العربيّة بالضبط في السنة التي قام فيها الشاعران العراقيان (نازك الملائكة) و (بدر شاكر السيّاب) بتطوير العروض من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة، أي الثورة على أساليب القدماء، و من هنا كانت البداية الفعليّة لحركة الحداثة في تاريخ الشعر العربيّ الحديث، و هي الفترة التي أرّخ لها النقّاد بأربعينيات القرن العشرين مع قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة، إذ جاءت هذه القصيدة متمرّدة على أوزان الخليل، ما يعني أنّ أولى إرهاصات الحداثة كان ذا طابع يتّصل بموسيقى الشعر العربيّ و بتجديد عروضه من حيث الكم لا الكيف، مبرّرة الناقدة نازك الملائكة ذلك بقولها: أنّ الشعر العربيّ لم يقف بعد على قدميه بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضيّة، فنحن - تقصد الشعراء- لا زلنا أسرى تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهليّة و صدر الإسلام[3].

ومن الطريف حقّا أنّ نازك الملائكة التي اعتبرت لمرحلة طويلة أوّل من فتح باب الحداثة الشعريّة تتعرضّ للسخريّة من قبل أقطاب هذه الحركة، فيرى أدونيس " أن في شعر أبي تمّام حساسيّة حديثة و رؤيا فنّية حديثة لا تتوافران عند نازك الملائكة"[4]، "و يراها يوسف الخال

1- ينظر: عبد الملك بومنجل، جدل الثابت و المتغيّر ، ص: 285 و ما بعدها (305)
2- خالدة سعيد، الملامح الفكريّة للحداثة، مجلّة فصول، ع 03: ابريل 1984، ص: 25
3- ينظر: نازك الملائكة، ديوان " شظايا و رماد"، دار العودة - بيروت- ط 02: 1979، مج: 02، ص: 07- 09
4- أدونيس علي احمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن – بيانات من اجل ثقافة عربيّة جديدة- دار العودة - بيروت- ط 01: 1980، ص: 315

خائنة لحركة الشعر الحرّ، و أن آراءها ارتدادية"[1]، لكن الواضح في تقديرنا انها كانت ا كثر ذكاء و إبداعا و تميزا في عدم توظيفها لمصطلح (الحداثة) في كتاباتها النقديّة، ولم تشر إليها، بل ابدعت في مغايرتها لاسلوب الخليل تحت ما يسمى بالتجديد، لانه - التجديد-كما سبق و ذكرنا مصطلح أدبيّ عربيّ إسلاميّ، و لكونه يتمّ على مستوى معين فقط، على عكس بعض المصطلحات التي تمارس ضربا من التأثير السلبيّ فيما توضع له من مفهومات، و ذلك بتضليل المقصود حينا و بتناقض معطياته حينا آخر، ثم باختلاف مستوياته طبقا لاختلاف الثقافات و البيئات، و تبعا لتطوّر إيقاعات الزمان و المكان بشكل عام " لتبقى الحداثة بهذا، حركة فكريّة شاملة لها خصائصها و مميّزاتها و قوانينها"[2].

وعليه فإنّ نقطة تلاقي التجديد والحداثة كامنة في أنّ كلاّ منهما يعبرّ عن الحياة والعصر، و يحاول تغيير الواقع و تجاوزه، أو تقديم صورة جديدة عنه، لأنّنا لو نظرنا إلى رؤية المجدد لوجدناها محددة ببيئة ما، تنطلق منها و تعود إليها في حين رؤية الحداثيّ أبعد من ذلك، فذاك يغيّرُ في مجال واقعه، و هذا يغيّرُ في مجال واقعه و يسعى إلى التغيير في الساحة العالمية، لذلك فإنّ صوت الحداثة أبعد مدى من صوت التجديد، و من هنا فإنّ المسافة تتّسع بينهما، فليس كلّ مجدّد حداثيّا بالضرورة، و لكن الشاعر الحداثيّ مجدّد[3]، لأنّ كلّ حداثة سليمة هي نتيجة لتجديد طويل، بمعنى أنّ التجديد لا يعني الحداثة دائما، في حين تعني الحداثة تجديدا على المنجزات السابقة، هي نتيجة و هو سبب، و هنا مكمن تلازمهما.

إنّ الناقد (عبد اللّه الغذّامي) يرجع تعدّد مفاهيم الحداثة إلى كون كل مفهوم هو رؤية شخصيّة و اجتهاد فرديّ إذ يقول: "هي بمثابة الموقف الخاص أكثر ممّا هي تصوّر معرفيّ

1- عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، ص: 15

2- خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، ص: 25

3- ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص: 17

مشــترك"[1]، و هــذا مــا حوّلهــا - ا□داثــة- في الأدب العــربيّ إلى إشــكاليّة فكريّــة باعتبــار أنّ مكمــن الخطــورة لــيس في تعــدّد المفــاهيم، و إنمّــا في تناقضــها النــابع مــن اخــتلاف المواقــف الشخصــيّة، بــل إنّ حضور هــذه الــرؤى الفرديّــة و غيــاب تصــورّ مشــترك لمفهــوم الحداثــة كــان كفـيلا بتحويلهـا إلى إشـكاليّة فكريّـة، يقـول في هـذا الصـدد: " أصبحنا في مواجهـة مـع الحداثـة علــى انهــا إشــكاليّة فكريّــة، و ليســت مجــرّد قضــيّة نقديّــة او إبداعيّــة"[2]، محــاولا بــذلك □ديــد مفهــوم ا□داثــة انطلاقــا و اعتمــادا علــى موروثنــا، فا□داثــة "معادلــة إبداعيّــة بــ□ الثابــت والمتغــيرّ ..، فهــي تســعى دومــا إلى صــقل المــوروث لتفــرز الجــوهريّ منــه، فترفعــه إلى الزمــانيّ بعــد أن تـزيح كـل مـا هـو وقـتيّ لأنّـه متغيرّ و مرحلـيّ، و هـو ضـرورة ظرفيّـة تـزول بـزوال ظرفهـا و تصـبح تطورا يسهم في نموّ الموروث، لكنّه لا يكبّله أو يقيّده"[3].

الأمـر ذاتـه قـال بـه الناقـد (فاضـل ثـامر) حينمـا نـاقش مسـألة الحداثـة النقديّـة، مشـيرا إلى أنّ الدراســات الأوروبّيــة - والــتي تعتــبر الأصــل في مولــد المصــطلح- لم تحــدّد بوضــوح ماهيّــة ا□داثــة النقدّيــة، وهــذا مــا انعكــس علــى النقــد/ الناقــد العــربيّ و هــو "يؤسّــس خطابــه النقــديّ الحــداثيّ الــذي لم يجــد فيــه سمــات واضــحة و محــدّدة للحداثــة النقديّــة الأوروبيّــة، بــل وجــد خليطــا متنــافرا مــن الاتجاهــات النقديّــة الــتي راح يشخّصُــها منهمكــا..، مــا جعلــه ينســى أن يؤشّــر □لامح حداثته ا□اصّة"[4].

وعليــه تبــدو الحداثــة "في المجتمــع العــربيّ إشــكاليّة - علــى حــدّ قــول أدونــيس- معقّــدة، لا مــن حيــث علاقتــه (المجتمــع العــربيّ) بــالغرب وحســب بــل مــن حيــث تاريخــه الخــاص أيضــا، بــل يبدو أنّ ا□داثة هي إشكاليّته الرئيسيّة"[5].

1- عبد الله الغذامي، تشريح النص – مقاربة تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة-المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء - المغرب- ط 02: 2006، ص: 10

2- المرجع نفسه، ص: 11

3- م ن، ص: 13

4- فاضل ثامر، اللغة الثانيّة، ، ص: 113- 114

5- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 321

هـذه إذن باقتضـاب بعـض مفـاهيم الحداثـة في الفكـريّن الغـربيّ و العـربيّ، و الـتي لا يمكـن الإحاطـة بكـلّ جوانبهـا، - وذلـك للتـداخل الاصـطلاحي و المفـاهيمي داخـل الأطـر الفكريّـة للمجتمعـ - حـتى لـو أفردنـا لهـا بحثـا خاصّـا، ذلـك أنّ الحداثـة مفهـوم شـامل لم يقتصـر علـى حقل معرفيّ معين ، بل هو رؤية مترامية الأطراف لا حدود لها.

تعتـبر إشـكاليّة العلاقـة بـين الحداثـة و الـتراث مـن أبـرز القضـايا الشـائكة في الشـعر العـربيّ المعاصـر، وقـد تناولهـا بالدراسـة كثـير مـن النقّـاد و الشـعراء المشـارقة و المغاربـة بطـرق و زوايـا نظـر متعـدّدة و متباينـة، لـذلك يصـرّ أدونـيس علـى أنّ البحـث في الحداثـة الشـعريّة العربيّـة يـنهض في مـداره علـى جـلاء ثـلاث قضـايا اساسـيّة، اوّلهـا يتصـل بإشـكاليّة نشـوء الحداثـة في المجتمـع العـربيّ، إذ لا تُقَـيَّمُ هـذه الأخـيرة في نظـره إلاّ بمقـاييس مسـتمدّة مـن إشـكاليّة القـد و الـدث في الـتراث العـربيّ، و مـن التطـوّر الحضـاريّ.، و مـن الصـراع المتعـدّد الوجـوه و المستويات الـذي يخوضـه العـربيّ اليـوم[1] خصوصـا ذلـك الاخـتلاف الـذي وقـع لـدى روّاد الشـعر الحـرّ في تحديـدهم لمفهـوم الـتراث، و اتفـاقهم مـن ناحيّـة أخـرى علـى ضـرورة ارتبـاط الشعر بـه، والبـديهيّ أنّ قلـق الحداثـة إلى راهـن الواقـع العـربيّ أدّى إلى ظهـور حـزبين متعارضـين، أحـدهما يُناصـر ويسـاند الـداثـة الغربيّـة ويـرى فيهـا نموذجـا للكمـال، و المنفـذ مـن التخلّـف الحضـاريّ، أمّـا الحـزب الثـاني فهـو المعارضـة، الـتي تقـاوم - بكـلّ ما أوتيـت مـن قـوّة- هـذه الحداثـة، وحجّتهـا في ذلك ان الحداثة تهدد هويّة التراث و كيانه.

"لكـن الصـدمة الحقيقيّـة لحـداثتنا تمثّلـت في انشـقاق الـوعي العـربيّ بـين حضـارة تقدميّـة تنادي بالانفتاح، و بين سلفيّة ماضويّة تدعو إلى التمسّك بالأصول"[2].

و الواضـح أنّ علاقـة العـربيّ بـالتراث تفضـي إلى علاقـة أخـرى لا تقـلّ أهميـة عـن العلاقـة الأولى، هـي علاقـة الـتراث بالحداثـة، فمفهـوم الـتراث (Patrimoine) عنـدنا هـو "مـا

[1]- ينظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 321
[2]-خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربيّ، ص: 39

تراكم من تقاليد و عادات و تجارب و خبرات و فنون و علوم لدى الشعوب، و هو جزء هام و أساسيّ من قوامه الاجتماعيّ و الإنسانيّ،السياسيّ و التاريخيّ و الخلقيّ، لأنّه يُوثّقُ علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه"[1]، و منه يمكننا اعتبار التراث عنصرا مهمّا من عناصر التطوّر الاجتماعيّ و الحضاريّ لأمّة من الأمم.

ولعلّ ارتباط التراث باللّغة العربيّة و الدين الإسلاميّ كان كفيلا لجعله دائم الحضور في الوعي العربي ومُوجِّها لنشاط هذا الفكر، ما جعل بعض المفكرين يطرحون تساؤلا هو بمثابة التحدي للفكر العربيّ، و صيغة السؤال كالآتي: **كيف نتعامل مع التراث في ظل التغيّرات التي تشهدها الساحة العالميّة على جميع الأصعدة؟**.

من منطلق هذا التساؤل يتبيّن أنّ قضيّة التراث شغلت روّاد الشعر العربيّ الحديث، فتناولوها من عدّة نواحي متحدثين عن فهمهم للتراث، كما حدّدوا طبيعة العلاقة بالتراث الذي حاول بعضهم أن يعيد تقييمه وتحديد الشعريّ فيه[2].

فنجد مثلا أدونيس و هو يحاول توضيح علاقته بالتراث العربيّ مخُاطبا يوسف الخال في رسالة بعث بها إليه يقول: "الوجود العربيّ و المصير العربيّ يؤسّسان حقيقتي، لا الشعريّة وحسب، بل الإنسانية كذلك..، فلا هويّة لنا خارج الهويّة العربيّة، وهذا ما أعلنّاه و أكدناه و عشناه منذ تلاقينا في مجلّة شعر"[3]، غير أنّه قبل هذا كتب يقول: " الحداثة هي الاختلاف في الائتلاف، الاختلاف من اجل التأصّل و المقاومة و الخصوصيّة"[4]، و يوضّح أدونيس فكرة الانفصال عن الماضي قائلا: " إنّني أدعو إلى نوع من الانفصال عن الماضي، متمثّلا بما أسميه البنيّة الماضويّة بمختلف أشكالها و أبعادها، و ما أسميه أيضا بالثبات والنمطيّة والمذهبيّة، فأنا أدعو و لا أتردّد في ذلك و لن أتردد..، باختصار أطالب

1-جبور عبد النور،المعجم الأدبيّ، دار العام للملايين - بيروت-، ط 01: مارس 1979، ص: 63

2- ينظر، عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبيالمعاصر، دار الحرف العربيّ للطباعة و النشر و التوزيع، ط 01: 1991، ص: 131

3- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة - بيروت- ط 02: 1978، ص: 241

4- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص: 249- 250

بالانفصال عن الموروث الذي أُستُنفذَ ولم يعد يختزن أيّة طاقة للإجابة عن أيّة مشكلة عميقة □ اها اليوم"[1].

و بالتالي تجعلنا عودة سريعة لقراءة أقوال أدونيس، قراءة متأنيّة نكتشف و نلاحظ **مدى** التناقض الذي وقع فيه من خلال نظرته للتراث، و تذبذب موقفه منه من كتابة إلى **أخرى**، فمرّة نجده يدعو إلى التمسّك بالتراث إذ لا حداثة بدونه، و كثيرا ما نجده يجهر بالقطيعة لكلّ ما هو أصيل.

لتحيلنا الملاحظة و الفهم بأنّ فلسفة الحداثة في فكر (أدونيس) تُعنى بثنائيّة **القطيعة و** التجاوز، القطيعة مع الماضي (التراث) و تجاوز الحاضر، فحداثة أدونيس هي الثورة على الأنماط السائدة و الأساليب التي يراها مبتذلة، و يطالب في مقابل ذلك افتتاح آفاق تجريبيّة جديدة في الممارسة الكتابيّة و ابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى التساؤل، و شرط**هذا** كلّه الصدور عن نظرة شخصيّة فريدة للإنسان و الكون[2].

يُفهم ممّا سبق أنّ الحداثة في الفكر الأدونيسيّ تمثّل إيديولوجية مضادة للتراث العربيّ، و كلّ شاعر يحاول أن يضمّن كتاباته شيئا من التراث سيبقى فنّه تقليديّا لا يرقى إلى مستوى الكتابة ا□داتيّة ، "و تبدو رؤية يوسف الخال إلى مسألة حضور التراث في الشعر على شيء من الاضطراب و عدم الاستقرار، فتترجّح هذه الرؤية بين القول بإعطاء الحريّة ا□طلقة للشاعر فينظم دون قواعد مسبقة، و بـ□ أن يُطوّع الشاعر ا□وهوب الأساليب المعروفة دون أن تعلن هذه عن نفسها في عطائه الإبداعيّ"[3] ، و نقرأ له قول آخر يوحي فيه بأنّ: "مرحلة الشعر ا□ديث تبدأ حـ□ يقلع الشاعر عن تقليد الأقدمين معنى و مبنى، و ينصرف إلى شق طريق جديد مستقاة من تجاربه هو و مستوحاة من مشكلاته هو كإنسان

1- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن ، ص: 307

2- ينظر: المرجع نفسه، ص: 321

3- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص: 113

يعيش في هذا العصر"[1]، و هو في هذا يحاول أن يحدّد الشعر بأنّه تجربة شخصّية ينقلها الشاعر إلى الآخرين في شكل فنيّ يناسبها.

أمّا عبد الوهّاب البياتي فقد نظر إلى التراث من زاوية الواقع الاجتماعي باعتبار أن الواقع يكون أوسع لإحتواءه على القديم و الجديد معا، مع قبوله التفاعل مع الآخر الأجنبيّ، لأنّ الانفتاح من وجهة نظره يعطي للمجتمع القدرة على البقاء و الصمود من جهة، و طاقة على المشاركة في بناء مجتمع إنسانيّ من جهة أخرى، في حين يبقى الاعتماد الكليّ على التراث يعرقل حركة الواقع لما يحمله من بعض السلبيات بين طيّاته، و بهذا فالتراث عند البيّاتي عنصر مكوّن إلى جانب كل من الجديد المستجلب، و ذلك لبناء مجتمع أفضل، و التاريخ العربيّ الإسلامي أكبر شاهد على التفاعل الحضاريّ بين الأجناس المختلفة[2].

ويرى أيضا أنّه من غير الممكن للشاعر أن يصل إلى رؤية جديدة إلاّ عن طريق إيجاد العلاقة بين الماضي والحاضر، فالإبداع في نظره تواصل مع التراث و انقطاع عنه في الآن نفسه، و الجديد ليس هدما للقديم، بل هو تشكيل جديد له على ضوء التجربة الحديثة التي يجب أن تنطلق من المعطيات الآتيّة[3]:

* ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص من حيث هو كيان مستقل، تربطنا به وشائج تاريخّية.

* إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصريّة لتقدير ما فيه من قيم ذاتيّة، باقية في إبداعنا العصريّ.

* خلق نوع من التوازن التاريخيّ بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي و الفروع الناهضة على سطح الحاضر.

1- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ، ص: 113

2- ينظر: فاتح العلاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربيّ الحرّ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، - دمشق- 2005، ص: 16

3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 20

" **ويتّفق (عبد المعطي حجازي) مع ما ذهب إليه الشاعر (صلاح عبد الصبور)، على** ضرورة تمثّل التراث، فالشاعر يحاول أن يمتلك التراث دون أن يذوب فيه، و أن يكتسب التراث لا أن يرثه، و هذا هو الفرق بين الجبر و الاختيار، **أي بين من يتقيّد بما يرث** فيقلّده، و بين من يكتشف التراث و يعيد خلقه، فالعلاقة الأولى بالتراث تقف عند حدوده، امّا العلاقة الثانيّة تتجاوزه، و بهذا نجد القصيدة الجديدة تنطلق من التراث لتستغني عنه و تتجاوزه إلى نفسها، فتصبح مرجع ذاتها، فيتاسّس **الإبداع على الاكتساب أوّلا و**التجاوز ثانيّا حتى لا تكون القصيدة نسخة عن الموروث"[1].

" **أمّا** جابر عصفور، فنجده يحدّد بشكل متميّز ملامح التحديث العربيّ و يبرزها في شرط ضروريّ، هو شرط القطيعة المعرفيّة مع التراث و رفضه، باعتباره - التراث- **إطارا** مرجعيّا مرفوضا، وهذا ما يؤكّده في قوله: " ولم يعد الهدف من قراءة التراث في النمط **الجديد استعادة الماضي بكلّ**ما يقترن به من قيم جماليّة و أدبية، فقد أضحت هذه المبادئ **و القيم قرينة إطار مرجعيّ مرفوض، صار التمرّد عليه قرين التحرّر الفرديّ الذي ينطلق من إطار مرجعيّ مضاد،** و إذا كان هذا الأخير يعني استبدال الحاضر بالماضيّ، **والغرب المتقدّم بالشرق المتخلّف، فإنّه كان**يعني بدايةً أوّل قطيعة حادّة مع التراث بوجه عام"[2].

و لعلّ الارتماء الجزئيّ أو الكليّ في أحضان الثقافة الغربيّة **و الانبهار بعقل الآخر و**منجزاته في مقابل تحقير العقل العربيّ و منجزاته هو الذي دفع بالمثقّف العربيّ إلى محاولة تحقيق قطيعة معرفيّة مع الماضي و محاولة تحديث العقل العربيّ تأسيسا على النموذج الغربيّ الذي حققت اسلحته تحطيم الحلم العربيّ الذي لم يدرك مثقفوه انهم يضعون رقبة الثقافة العربيّة طائعا مختارا تحت سيف الهيمنة الغربيّة[3].

فاتح العلاّق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربيّ الحر، ص: 19

[2]-عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة، نحو نظريّة عربيّة، مطابع الوطن - الكويت- أغسطس: 2001، ص: 43

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 31

" و الحقيقـة أنّ الانبهـار بمنجـزات الآخـر لـيس خطيئـة في حـدّ ذاتـه، لكنّـه أصبـح كـذلك حينمـا قوبـل بـالتنكر للـتراث الثقـافيّ العـربيّ، أو - المنـاداة كمـا تفعـل النخبـة- بضـرورة حـدوث قطيعة معرفيّة كاملة معه كشرط لتحقيق التحديث و الحداثة"[1].

ومـع نفـس الموضـوع (الحداثـة/ الـتراث)، و قبـل التصـريحات و الاراء الـتي ادلى بهـا الشـعراء و النقّـاد الـذين احترنـاهم - علـى سـبيل التمثيـل لا الحصـر- نجـد رائـدة الشـعر الحـرّ (نـازك الملائكـة) باعتبارهـا صـاحبة السـبق في تفجـير طاقـات التجربـة الحداثيّـة، و أوّل مـن نظّـر ومـارس تقنيـات الحداثـة الشـعريّة في كتاباهـا الشـعريّة والنقديّـة تحـدّد موقفهـا مـن الـتراث قائلـة: "إنّنـا حـين نقـدّس المقـاييسالـتي انحـدرت إلينـا جـاهزة إنمّـا نقـرُّ في ألاّ نعكّـر الراحـة الـتي يتيحهـا لنـا هـذا التقـديس..فإذا كانـت الـنظم القديمـة صـالحة للبقـاء، ضـروريّة للمجتمـع الجديـد، جـاز إبقاؤهـا علـى مـا هـي عليـه، علـى ان يعيـد المجتمـع صـياغتها..، و يمثـل لهـا بامثلـة مـن الواقـع المعاصر"[2].

نسـتنتجمـا قالتـه الناقـدة أنّ المحافظـة و الالتـزام الكلـيّ بـالتراث و التعصّـب لـه يعـدُّ مخالفـة تعرقـل النمـوّ، الـدي يفرضـه مسـار الحيـاة، لـدلك جـاءت دعوهـا إلى التجديـد مـن منطلـق الوسـطيّة و الاعتـدال، فقـد طالبـت الشـعراء المعاصـرين إلى الكتابـة بمـا يتوافـق مـع عصـرهم مـع محـافظتهم و التـزامهم بقواعـد اللّغـة العـربيّ، دون أن تتعصّـب إلى النهـل مـن الثقافـات الأخـرى، لأنّ كـل هـذه العناصـر مجتمعـة (التجديـد- الالتـزام- التـأثر بـالآخر) تشـكّل إبـداعا مميّـزا لا يشـبه القـديم، ولا هـو نسـخة عـن الآخـر، تقـول: " إذا أضـاف الشـاعر العـربيّ المعاصـر مـا في نفسـه مـن ثقافـة جديـدة، و لذهنـه مـن سـعة و إدراك، ومـا في حياتـه مـن تجـارب معقّـدة لم يعرفهـا القـدماء، إذا التقـى هـذا الجديـد المعاصـر بغـنى اللّغـة و خصـوبتها سينشـأ مـن ذلـك شـعر لا يشـبهه شـيء مـن الشـعر العـربيّ السـابق لأنّ لـه خصـائص متفـرِّدة"[3]، ذلـك أنّ الـتراث

1- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة ص : 31

2- نازك الملائكة، التجزيئيّة في المجقع العربيّ، دار العلم للملايين - بيروت- ط 01: مايو 1974 ص: 486

3- نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2000، ص: 21

الشعريّ العربيّ يحمل بين طيّاته جواهر من التجارب الإبداعية المتميّزة يمكن الإفادة منها في إثراء الحداثة الإبداعيّة الراهنة، فضلا عمّا يمكن أن يقدّمه هذا التراث للشاعر المعاصر من أدوات إجرائيّة و إمكانات لغويّة و إيقاعيّة لا غنى له عنها، لأنّ الشاعر لا يمكن أن يكون حداثيّا بحق إذا لم يكن له إطّلاع واسع على تجارب التراث، و لن يتمكّن من تجاوزها وإعطاء بدائل عنها من فراغ[1].

و لعلّ من أهمّ أسباب فشل بعض التجارب الشعريّة الحداثيّة في التواصل الفعّال مع المتلقي، خصوصا العربيّ، هو ضعف تعامل الحداثة مع التراث، أو غياب التراث فيها، و بما أنّ انطلاقات الإبداعية لنازك الملائكة كانت تراثيّة بسبب البيئة الاجتماعيّة، و كذا المحيط الأسريّ الذي ساعدها في هضم أفكار و آراء جهابذة الأدب العربيّ القديم، لا يمكننا القول بأنّ نكوص تجربتها كان بسبب غياب التراث أو سوء التعامل معه، بل السبب في تقديرنا هو أنّ حداثتها الشعريّة لم تكن توازيها حداثة في الأذهان و العقليات، ولا في الحياة الاجتماعية و المؤسّسات الثقافيّة، على عكس الشعراء الذين جاؤوا بعدها.

إلى هنا تجدني مسوقا إلى القول بأنّ التراث، خبرات جاهزة، تجاوزت مرحلة الاختيار، و تجارب وُضعت على المحك مصيبة أو مخطئة، و لكنّها في جميع الأحوال دروسا مفيدة اخذ بها الشاعر المعاصر او صد عنها، فهو في كلا الحالين ناظر إليها مستضيئا بها ايّا كان موقفه من ذاك التراث، و مخطئ من يتصوّر إمكان القطيعة مع التراث، و مخطئ كذلك من يتصّور أن الحديث عن التراث و التحمّس له و الاسترشاد به يعني القطيعة مع الحاضر، فالعكس هنا هو الصحيح، شريطة أن يتوفّر الوعي السليم بالحاضر إلى الإحاطة الواعيّة بالتراث و القدرة على تحديد مناطق التواصل معه و الإفادة منه من خلال إعادة فهمه واختياره و محاورته، و هدا ما نادت به جهارا الشاعرة/ الناقدة نازك الملائكة في كتاباها النقديّة التي أثارت انتباه المثقفين و القرّاء - و إستفزّت البعض الآخر- إلى واقع الكتابة

[1]- ينظر: عبد اللهّ شريق، في شعريّة قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتّاب المغرب، ط 01: يونيو 2003، ص: 09- 10

الشعريّة الحداثيّة في الثقافة العربيّة، بالرغم من التساؤلات التي صحبها الكثير من الاعتراضات لهذا النمط الجديد من الكتابة، خاصة عبر ثنائيّة الشعر/ الكتابة أو الشاعر/الناقد، هذه الخصيصة التي تميّزت بها الناقدة نازك الملائكة يمكن تصنيفها ضمن المحاولات الجّادة الراميّة إلى تأسيس نظريّة شعريّة مغايرة، و ذلك لإيمانها بأهمية وضرورة النظريّة الشعريّة والتنظير الشعريّ للشاعر، باعتبارهما يشكّلان طرفا أساسيّا في العمليّة الشعريّة.

و بتجسيد نازك الملائكة لثنائيّة الشاعر/ الناقد، وإقدامها لكتابة أوّل بيان أدبيّ عربيّ في ديوانها "شظايا و رماد" سنة 1947، كانت تساهم بذلك في التأسيس لنسق إبداعيّ جديد ينمّ عن عوامل إيديولوجيّة و أخرى اجتماعية و ثقافيّة.

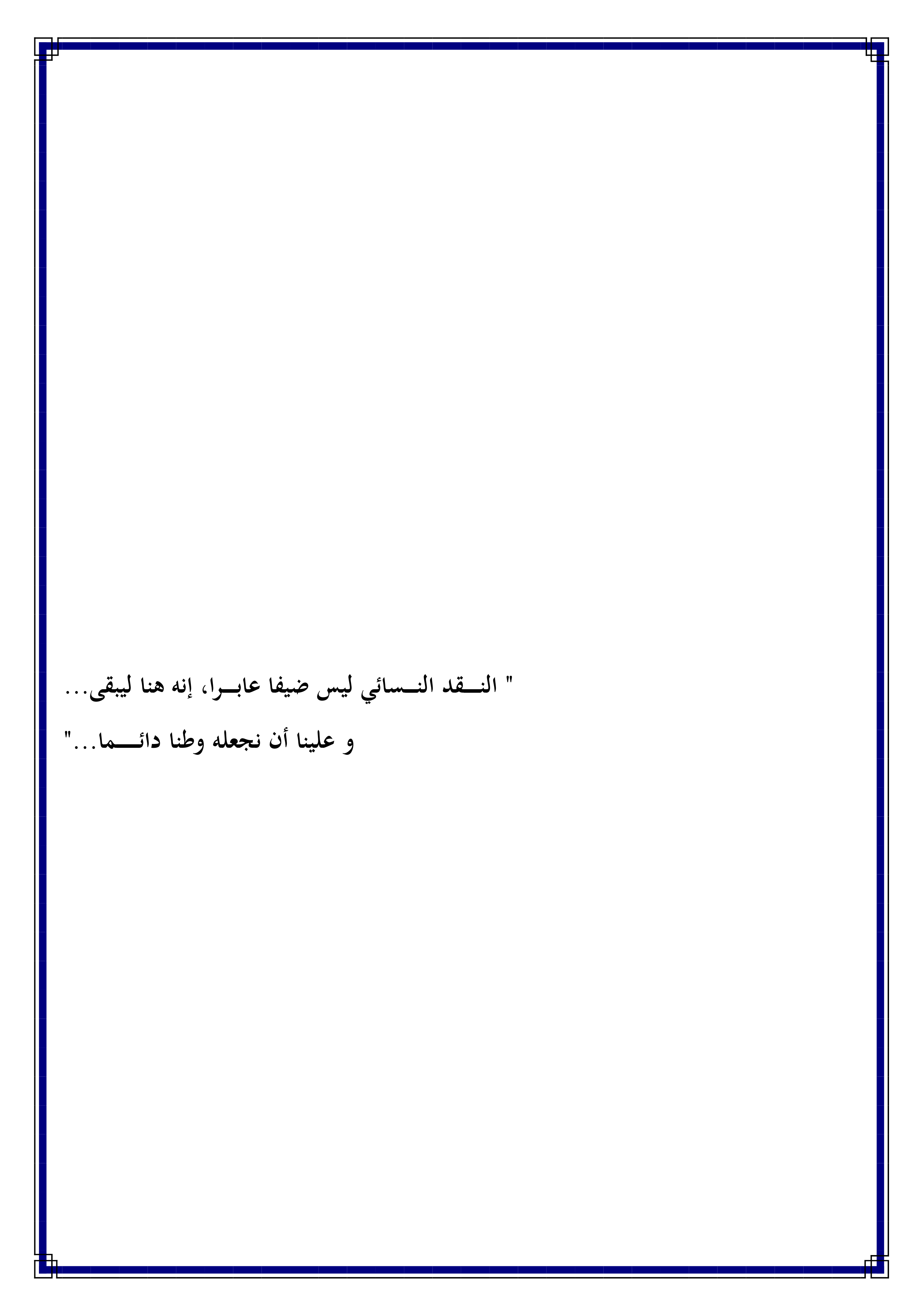
من منطلق التأمّل في هذه العوامل تبدّت لنا مجموعة أسئلة رأينا طرحها ضروريّة بالنسبة للفصل الآتي، و هي على النحو التالي:

- **هل للشاعر مشروعيّة الممارسة النقديّة؟**
- **الممارسة النقديّة.. هل تضع الشاعر في اعتبار القارئ/ الجمهور نموذجا للمثقّف المؤثّر في مرحلته؟**

و هل باستطاعة هذا النموذج أن يستمدّ مكانته من حضوره الشعريّ فقط أم يتوجّب عليه توظيف فاعليّة ثقافيّة متعدّدة الأوجه..؟

الفصل الأوّل:

" مـاهيّة البـيان الشعري/ النقدي ورهانات التلقي "



" النـــقد النـــسائي ليس ضيفا عابـــرا، إنه هنا ليبقى...

و علينا أن نجعله وطنا دائــــما..."

لقد كان للتطوّر الحاصل في العالم، خصوصا الوطن العربي، تأثيرا كبيرا في تقويّة نشاط الأدب العراقيو خلق المناخ المناسب لتنامي المحاولات الأدبيّة، و زيادة تأثيرها و تأثّرها بالظروف التي كانت سائدة آنذاك، خاصة الظروف السياسيّة التي شهدها العراق، و التي أثقلت كاهل الأدباء و الشّعراء في كيفيّة صياغتها أدبيّا و التعبير عنها جماليّا، فبعد المحاولات الكثيرة و الجادّة التي طالت الشكلللشعريّ، حفّزت هي الأخرى البعض و أقنعتهم بتغيير المضامين وفقا لأشكال تناسبها هي الأخرى، وما كان هذا ليحصل بمعزل عن التطوّر العام الذي ارتبط بنضج القوى الفكريّة التي لعبت فيها سياسة المثاقفة و التأثر بالآخر دورا مهما في تخصيبها، فكان لهذه الأخيرة أن ساهمت في بلورة مفاهيم جديدة للشعر العربي أخرجته من حدوده الضيّقة التي عاشهاخلال سنواته الماضيّة، و شدّت انتباه الشعراء الروّاد إلى ممارسة كتابة إبداعيّة اخرى توازي في جمالياها الكتابة الاولى، و تعد استكمالا للخبرة الشعريّة.

تذكُر نازك الملائكة أنّ بداية الشعر الحر كانت سنة 1947، عندما كتبت قصيدها **الكوليرا** [1]، وذكر بدر شاكر السيّاب انه كتب قصيدته **هل كان حبا** في أواخر عام 1946، حيث أشعل هذان الرأيان فتيل قضيّة السبق و الريادة في التأسيس لنمط شعري جديد، غير أنه – و من وجهة نظرنا– قضيّة السبق هذه لا تحتاج إلى اهتمام، لأنّ التجربتان متقاربتان زمنيا، كما أنّ محاولات الشاعرين هي في الحقيقة استكمالا لما سبقها من تجارب، غير اها كانت على خلاف سابقها محل جدب و اهتمام، و لولا مجموع التجارب السابقة على اختلاف مستوياها، و لولا ملاءة الظروف للشاعرين، لما كُتِّبَ لمحاولتهما أن تعيش طويلا.

لقد "كان لروّاد الشعر الحر أثر واضح منذ بداية هذه الحركة في إرساء المفاهيم الأساس لضرورات التحديث الشعري بفضل وعهم النظريّ النقديّ و التطبيقيّ للتعبير عن أهداف

[1]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 35

الحركـة الجديـدة، و قـد تجلّـت آراؤهـم التحديثيّـة التنظيريّـة في بـادئ الأمـر في مقدمـة دواويـنهم التي تعدُّ بمثابة البيانات الأولى التي عملت على إرساء مفهوم حداثتهم الشعريّة "[1].

لـذلك فالأجـدر أن يكـون (لنـازك الملائكـة) السـبق إلى تقـديم تجربـة الشعـر الحـر، وذلـك عـبر بيانهـا (مقـدمتها الشـعريّة) الـدي كتبتـه بمجموعـة **شــظايا و رمــاد** الـتي صـدرت عـام: 1949، و الـتي واكبـت بهـا الشـاعرة حركـة الحداثـة الادبيّـة، محاوِلـة إعطـاء مفهـوم جديـد للشـعر و ماهيتـه و وظيفتـه و ذلـك عـن طريـق شـروحات بيّنـت مـن خلالهـا الأسـباب الـتي دفعت بها إلى التجديد في بنية النص الشعري التقليدي.

وعليـه يـروم هـذا الفصـل الولـوج إلى ماهيـة البيـان الشـعري - باعتبـاره خطابـا نقـديّا – إستكناها و مسـاءلة، إذ كثيرة هـي المفـاهيم الـتي توقفـت عنـدها **نـازك الملائكـة و**طرحتهـا في بيانها الـذي وصـفه إحسـان عبـاس بأنـه مقدمـة نقديّـة تـدل علـى وعـيّ بأبعـاد طريقـة جديـدة [2] **و**"اعتبرهـا سـلمان الواسـطي هـو الآخـر حركـة تغيـير **و**تحـديث لم يشـهدها الـوطن العـربي منـذ عهــد الإزاحــة الكبــيرة في بغــداد العباســيين و في الأنــدلس أيضــا، وهــي تشــبه مقدمــة (وردزورث) موعتـه (Lyrical Bellds)، في طبعتهـا الثانيـة عـام 1800 ، إذ بـدأ بـ الحركـة الرومانسـيّة في الشـعر الإنكليـزي مـن حيـث لغتـه و إيقاعاتـه و مضـمونه، ثم نـاقش عمليّـة الخلـق الشـعريّ، وهـذا مـا فعلتـه نـازك الملائكـة في شـظاياها "[3]، الـتي سـاهمت **مـن** خلالهـا في بنـاء اسـس التجربـة الحديثـة عـن طريـق إرسـال الشـاعرة لـدعواها الراغبـة في إحـداث التغيير.

مـن هنـا يبـدو جليّـا أنّ الحركـة الحداثيّـة في الأدب العـربيّ واكبتهـا حركـة ترجمـة ترافقـت مـع حركـة الحداثـة، و حركـة الترجمـة في حقيقتهـا حركتـان: حركـة ترجمـة الإبـداع، و حركـة ترجمـة النقـد الأدبيّ، و لهـذا فـإنّ حركـة الحداثـة في أدبنـا هـي محصّـلة أربـع حركـات في حركـة واحـدة، حركتـان

1- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي:مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار الرضوان للنشر و التوزيع، ط 01: 2012، ص: 210

2- ينظر: سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي، ص: 211

3- المرجع نفسه ، ص ن .

في الإبـداع: عربيّـة و غربيّـة، و حركتـان في النقـد أيضـا: عربيّة و غربيّـة، و بما أنّ الأدب والنقـد يتحركـان في فلـك واحـد، فـلا يمكـن لحركـة الحداثـة الأدبيّـة أن تنـتعش إلاّ إذا رافقتهـا حركـة نقديّـة، و هـذا مـا حـدث بالفعـل، خصوصـا عنـدما بـرزت طائفـة مـن النقّـاد المجـدد تبـوّؤا مقاعـدهم في تلـك الحركـة، و عرفـوا باسـم الشـعراء النقّـاد لأنّهـم استطاعوا الجمـع بـين نظـم الشعر والعلم به.

إنّ هـذا القـول يجعلنـا نتطـرّق لظـاهرة الشـعراء النقّـاد الـتي عرفـت انتشـارا واسـعا و شـكّلت نقطـة خـلاف لـدى القـدماء و المحـدثين، لكـن قبـل الحـديث عـن الظـاهرة يجـدر بنـا الوقـوف عنـد مفهـوم البيـان الشعري/ النقـدي باعتبـاره التجربـة الـتي تجسّـدت مـن خلالهـا ظـاهرة الشـعراء النقـاد، سـواء كانـت تلـك البيانات(المقـدمات) قصـيرة تصـدّرت الـديوان الشـعري للشـاعر، أم كانت بيانات مفردة جاءت مستقلة عن الديوان.

إنّ عـودةً سريعة إلى الدلالـة المعجميّـة لكلمـة **البيـان** في لسـان ابـن منظـور نجـدها تعني "ما بـينّ بـه الشـيء مـن دلالـة و غيرهـا "، ومنـه جـاءت دلالـة مصـطلح البيـان لتعـني الإبانـة والكشـف، و القـدرة علـى التبليـغ و الإقنـاع، و قـد رُوِيَّ عـن ابـن عبـاس عـن النـبيِّ صلى الله عليـه و سـلم أنـه قـال:"إنّ مـن البيـان لسـحرًا، وإنّ مـن الشـعر لِحِكمـاً"، والبيـان: إظهـار المقصـود بـأبلغ لفـظٍ ، وهـو مـن الفهـم و ذكـاء القلـب مـع اللّسَـن، و أصـله الكشـف والظهـور"[1]، إلا أنّ مفهـوم البيـان الـذي نقصـد دراسـته يختلـف عمّـا كـان يعنيـه المصـطلح قـديما، فأمّـا الـذي نقصـده نحـن هـو ذلـك النـوع الجديـد مـن الكتابـات و الـذي يرتـب عـادة بمناسـبة صدور عمل شعريّ أو نثريّ لشاعر معيّن .

ومـا يجـدر التنويـه بـه هـو أنّ "ظهـور أوائـل البيانـات الأدبيّـة في أوروبـا **يرجـع** إلى القـرن السـادس عشـر، كبيـان جماعـة البيليـاد (Pléiade - الثريّـا)، الـذي وضـعه الأديـب الفرنسـيّ

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مادة (ب ي ن)، ص: 406- 407.

(جـواكيم دي بيليهJoachim du Bellay) سنة 1549، بعنـوان (في الـدفاع عـن اللّغة الفرنسيّة و تبيان فضائلها Défense et illustration de la lange française)، بضـرورة إحـلالاللّغـة الفرنسـيّة مكـان اللاّ تينيّـة مـن أجـل تطـوير أدب فرنسـي قــومي يحــاكي أدب قــدماء اليونــانيين و المعاصــرين مــن الكتّــاب الإيطــاليين ، و بــين ســنتي 1798- 1800 نشـــرت مجلّـــة (أتنـــايوم Athénium)، الألمانيـــة بيانـــات الأديبـــين (نوفـاليس) و(شـليغل)، صـاغا فيهـا أفكـار الحركـة الإبداعيّـة (الرومانسـيّة) في مواجهـة جمـود وصــرامة قواعــد الاتباعيــة الجديــدة الكلاســيكيّة الجديــدة)، وكتــب الشــاعر الإنكليــزيّ (وردزورث) مقدّمتـه للقصـائد الغنائيّـة سـنة 1800، الـتي نظمهـا مـع الشـاعر (كولريـدج)، نقـدا لاذعـا لأسـلوب الحيـاة البرجـوازي في المـدن، مفضّـلا طمأنينـة حيـاة الأريـاف و سـلامها ونقائهــا، فصــارت مقدّمتــه دســتورا للحركــة الإبداعيّــة في الأدب الإنجليــزيّ، وتعــدّ دراســة الكاتـب الايطـاليّ (موراتـوري A.L Muratori)، بمنزلـة بيـان الأكاديميـة الروميّـة (أركاديـا) الـذي يـدعو إلى العـودة للـذوق الكلاسـيكيّ، وظـلّ انتصـار الإبداعيّـة بصـورة حاسمـة علـى بقايـا الاتباعيــة، و في فرنســا بــين عــاميّ 1825- 1835، ظهــرت بيانــات أدبيّــة مختلفــة لأدبــاء معـروفين أمثـال: (ألكسـندر دومـا)، (لامـرتين) و(ألفريـد دي موسـيه) و غـيرهم، وقـد وجـدت هــذه العمليّــة تعبيرهــا البرنــامجيّ في دراســة (ســتندال) و(شكســبير)، ومــن ثمَّ في مقدّمــة (فيكتــور هيجـو) لمسرحيّة (كرومويـل Préface de Cromwell) سنة 1827، وقـدّم (بلـزاك) في مقدّمـة عملـه الروائـيّ (الملهـاة الإنسـانيّة Comédie humaine)، الواقعيّـة النقديّـة (Critical Realism)، و قامـت كتابـات (بلنسـكي) في روسـيا في المرحلـة نفسـها بوظيفة مشابهة.

أمّــا الحركــة الرمزيّــة (Symbolisme) فقــد وجــدت توصــيفها و برنامجهــا الفكــريّ أوّل مــرّة في مقــال (جـــان موريـــا) (الرمزيّـــة) ســـنة 1886، إذ اســـتخدمت كلمـــة (بيـــان Manifeste) بـالمعنى المحـدّد هنـا ربطـا بحقـل الأدب، و تبـع (بيـان الرمزيّـة) في فرنسـا (بيـان

الأرض Le manifeste de la terre) سنة 1887، وكان موجّها ضد (إميل زولا) في روايته (الأرض)، وهناك أيضا (بيان الحركة المستقبليّة) الذي أصدره (مارتيني) قبل سنة 1910 ونشره في صحيفة (الفيغارو) الفرنسيّة، و تعدّ بيانات السرياليّة Surréalisme، التي صاغها الأديب الفرنسيّ (أندريه بروتون) بين عامي 1924 -1942 من أشهر البيانات الأدبيّة في القرن العشرين من حيث محتواها و تأثيرها، كما تعتبر قصيدة الشاعر السوفييتي (ماياكوفسكي) أمر موجّه إلى جيش الفنون 1918، بيانا الحركة الواقعيّة الاشتراكية Social Realism"[1].

ومنه أصبح للبيان في الدراسات المعاصر معنىً ينسحب " على نصوص غالبا ما تكون موجزة، منشورة بكراس أو بجريدة، أو مجلّة باسم حركة سياسيّة، فلسفيّة، أدبيّة، فنيّة كبيان الحزب الشيوعي، بيان الرمزية، و بيان المستقبلية"[2]، و الملاحظ أنّ هذا التعريف يتضمّن المقومات الأساسيّة للبيان (النوع، فضاء التدوين، التوجه) و التي تمنحه وضعا اعتباريّا خاصا تجعله يختلف عن أجناس خطابيّة أخرى يمكن أن تتقاسم معه الانتماء إلى العائلة الأجناسيّة الكبرى، فهو يتعارض مع (النداء) الذي يدعو إلى الفعل دونما اقتراح برنامج، و يختلف عن (الإعلان) الذي يؤكد مواقف دون أن يطلب من المخاطب الالتزام بها، وليس هو (العريضة) لأن هذه الأخيرة تعتبر مطلبا محدّدا مُوَقّعا من قِبل جميع المعنيّين، في حين يبقى (التمهيد) يصاحب النص الذي يقدمه و يكتفي بشرحه و تبريره[3].

من جهته يعرّفه (كلود أباستادو) بأنّه :" ذلك المكان الملائم لترجمة النوايا الإيديولوجيّة، و العلاقات السجّاليّة، و الصراعات لأجل امتلاك السلطة الرمزيّة، لذلك يمكن اعتباره المكان الملائم الذي تُقرأُ فيه براغماتيّة مجتمع ما"[4]، و هو "وضعٌ اعتباري

1- عن الانترنيت: http//www.arab-ency.com ،Copyright©2012 arabe Encyclopédie، الوصلة كاملة:
2- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 01: 2007، ص: 80
3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 81
4- م ن، ص: 82

ينسـحب ايضـا علـى البيـان الادبي، فهـو بـدوره مـراة لبراغماتيّـة المجتمـع الادبيّ الحـديث، حيـث يصـوغ في ظـروف معيّنـة، **مشـروعا، يكـون منعقدا لتقاطعـات فلسـفّية، سياسـّية، و** جماليّـة، بـل يحلم بتغيير الحياة و زعزعة النظام الاجتماعي"[1].

والبيـان الأدبيّ مصـطلح يـأتي بمعـنى التصـريح و الإعـلان عـن **أفكـار و مقاصـد و أهـداف** أديـب أو مجموعـة مـن الأدبـاء علـى أصـعدة متعـدّدة، أدبيّـة، سياسـيّة و **اجتماعيـة، وقـد تتّخـذ البيانات لأشكال متعدّدة كاطبة أو مقدّمة لأعمال أدبية إبداعّية شعرّية أو نثرّية.**

"من هنـا يبـدو أنّ ظـاهرة البيـان الشـعريّ قـد تجسّـدت بعـض ملامحهـا في بعـض التـدوينات الـتي أشـارت للتحـوّلات الـتي عاشـتها الشـعريّة العراقيّـة لسـنوات طويلـة، و عـبرّت عـن رصـد أولي للحـراك الثقـافيّ و السياسـيّ في جسـد الحيـاة الثقافيّـة، فضـلا عـن انهـا تمثـل ا كثـر الظـواهر الثقافيّـة إثـارة للأسـئلة في التعـاطي مـع مشـكلة حريّـة الشـاعر مفهومـا و إجـراءً، كمـا تعتـبر مؤشّـرا إسـتباقيّا علـى ظاهريّـة الخطـاب الشـعريّ في إحتمالاتـه المفتوحـة علـى جميـع **التحـوّلات الكونيّـة، فضـلا** عـن ذلـك أنّ الظـاهرة جعلـت مـن النقـد ضـرورة معرفيّـة باعتبـاره بحثـا و حراكـا، أي إنتـاج المقـولات الـتي تصـف الواقـع باعتبـاره كـلاّ و معرفـة تتماشـى و تطـوّر العـالم، وذلـك لمـا تحملـه **البيانـات مـن نوايـا و إرغامـ. ك و تثاقـ. ك سإـ. تعا ت خطا ا الأوّل مـن تلـك التوجّهـات** التاريخيّـة، مثلمـا اسـتعارته مـن القلـق الإشـكاليّ للـذات الشـعريّة الباحثـة عـن حريّتهـا داخـل واقـع ثقـافيّ تقليـديّ يحتـاج إلى إشـباعات جوهريّـة مغـايرة، تـدفع بتلـك الـذات إلى لعبـة أكثـر إشـباعا، و التي يثيرها الفكر التوليديّ في النظريّة الشعريّة.

ولعـلّ حـديثنا بـأنّ البيانـات الشـعريّة تحمـل معهـا اسـتحقاقات تاريخيّـا و موضـوعيّا في محاولـة إسـقاط النظـام الـزمنيّ علـى الظـاهرة الشـعريّة مـن حيـث حاجتهـا إلى الخـروج عـن ظـاهرة الـنص/ التكـرار، و الإحالـة إلى الـنص/ الرؤيـا، يمثّـل أسـاس ال**تأكيـد علـى حيويّـة النـوع الشـعريّ و بائـه، و حيويّـة الـذات الشـاعرة** في انسـجامها مـع العـالم و الوجـود و التـاريخ، وكـذا تحـوّلات

---

[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص: 82

الإنسـان و الفكـر و اللّغـة، وذلـك عـبر صـيرورة دائمـة تؤكّـد قيمـة التحـوّل في الظـواهر الثقافيّـة في الشـعريّة العربيّـة"[1]، خاصّـة مـن ناحيّـة قـدامتها او حـداثتها الـتي لم تفـرز تحوّلاتهـا التاريخيّـة اشـكالا و اتجاهـات بـالمعنى الإشـكاليّ لهـذه التسـميات، و إمـا اسـتعارت مسـمياتها مـن خـارج إطـار هـذه الشـعريّة، مسـميات ذات لبـوس سياسـيّ، وهـي اللّحظـة الـتي بـدأت فيهـا حقيقـة النـزوع التعويضـيّ في الشـعريّة الجديـدة، أو ربمـا الـدفاع عـن شـعريّة الاخـتلاف الـتي تمثّـل في جوهرها حرّية الاختيار.

وعليـه يمكـن القـول بـأنّ: " البيـان كفعـل معـرفيّ هـو الظُهـورُ و الإظهَـار، الفَهـمُ و الإفهَـام، و كحقـل معـرفيّ هـو عـالمُ المعرفـة"[2]، الـذي يشـكّله الشـاعر مـن تـداخل العلاقـات الفكريّـة والثقافيّـة و الاجتماعيّـة " فالشـاعر فـرد ينسـج علاقـات تفاعليّـة مـع مجتمعـه، و بيئتـه، في وقـت و زمـان محـددين، و بـوحيّ هـذه العلاقـات يواجـه مـا يعترضـه مـن عوائـق في سـبيل تحرّكـه الفاعـل الحـرّ، معتمـدا مـا تيسّـر لـه مـن وسـائل ذاتيّـة و موضـوعيّة، و مـن خـلال هـذه المواجهـة تتّضـح الرؤيـا، و يتبلـور موقفـه، لأنّ الرؤيـا و الموقـف ليسـا سـوى تعامـل الشـاعر مـع تلـك العوائـق، تعـاملا صـراعيّا لكـي يحقّـق و جـوده الإنسـانيّ الـذي لا يكـون إلاّ وجـودا في موقـف"[3]، وهـذا الأخير لا يمكن أن يتشكّل إلاّ ضمن إطار إبداعي يجمع بين طرفيه عمليتي الإبداع و النقد.

مـن هنـا يمكننـا اعتبـار العلاقـة بـين الإبـداع و النقـد، علاقـة تكامليّـة ذات وشـائج قويّـة، إذ يسـتحيل أن نجـد أدبـا دون نقـد، كما لا يمكـن للنقـد أن يقـوم دون إبـداع، لـذلك جـاز القـول ان في اعمـاق كـلّ مبـدع يكمـن ناقـد، و بيانـات الشـعراء الـتي قـدموا بهـا لـدواوينهم الشـعريّة ليسـت إلاّ انعكاسـا لتجـاربهم في الحيـاة، و حكمهـم علـى الظـواهر الاجتماعيـة والكونيّة، معبرين فيها (البيانات) عن رؤاهم و انطباعاتهم وتوقعاتهم و حيرتهم ايضا.

---

[1]-عن الانترنيت، علي حسن الفوّاز: بيانات الشعريّة العراقيّة، أسئلة في الحريّة، الموقع: http//www.marafea.org/

[2]-علي حسن الفوّاز، المرجع نفسه، الموقع نفسه

[3]- حبيب بوهرور، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين – أدونيس و نزار قباني أنموذجا-، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري- قسنطينة: 2006- 2007، ص: 252

و لعـلّ مـن أبـرز الأسـباب الـتي دفعـت الشـاعر إلى ممارسـة التنظـير الشـعريّ إلى جانـب ممارسة الإبـداع، هـي فكـرة الحداثـة الـتي **انـدرجت** في إطارهـا القصـيدة المعاصـرة، **ومـا لحقهـا مـن رفـض بعـض النقّـاد وثـورهم علـى الشـاعر الـذي ألـبس القصـيدة العربيّـة ثـوب الحداثـة، مـا دفـع بالشـاعر** إلى تقـديم رؤيتـه و الـدفاع عنهـا عـبر سلسـلة تنظـيرات توضـيحيّة و تفسـيريّة تبـيّن **طبيعة الجديد الذي وصل إليه الشاعر المعاصر.**

مـن هنـا ظلّـت قضـيّة الشـاعر/ الناقـد مـدار نقـاش جـدليّ منـذ القـديم، إذ نجـد بعـض الدارسـين في تأصـيلهم للظـاهرة يـذهبون إلى الإقـرار بـأنّ الشـاعر ظـلّ لآمـاد بعيـدة يمـارس النقـد ضـمنيّا مـن دون أن يكـون ذلـك أمـرا لافتـا للانتبـاه، لكـن هـذا التعمـيم سـرعان مـا يتلاشـى أمـام **جهـود الشـاعر** الرومـانيّ (**هـوراس ت:8** ق.م) في قصـيدته (فـن الشـعر) الـتي تمثّـل أقـدم تحـالف **بين الشعر و النقد**[1].

أمّـا إذا عـدنا إلى الـتراث الأوروبيّ نجـده هـو الآخـر في مسـار تطـوّره **سـجّل العديـد مـن** الأسمـاء جنحـت نحـو التنظـير للشـعر أمثـال: الشـاعر الإيطـاليّ (دانـتي) **و الإنجليـزيّ (جـون درايـدن)** و الغـنيّ عـن التعريـف الفرنسـيّ (شـارل بـودلير)، **وكـذلك (ت.س إليـوت)** و غـيرهم **من شعراء الغرب.**

أمّـا تـاريخ الأدب العـربيّ فقـد حفـظ أسمـاء العديـد مـن الشـعراء قبـل الإسـلام لكنّـه لم يحفـظ **بيـنهم مـن كـان يمـارس النقـد إلاّ** (النابغـة الـذبيانيّ (ت:604 م)، غـير أنـه **و بمجـيء عصـر الإسلام** تغـيرّت تلـك المعطيـات، حيـث كثـر فيـه الشـعراء النقّـاد مـنهم نـذكر: أبـو نـوّاس، **ابن المعتز، أبو تمّام و ابن طباطبا..**

و لعـلّ قراءتنـا لتـاريخ النقـد الأدبيّ العـربيّ تـوحي لنـا بملاحظـة العديـد مـن الأخبـار الدّالـة على هذه القضيّة، إذ نجد **ابن**الروميّ يسخر من النقّاد غير **الشعراء فيقول:**

---

[1]- ينظر: الحبيب بوهرور، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين ، ص: 263

قَصرتَ بِالشِعرِ حِينَ تَعرِضُه عَلى مُبينِ العَمَى إِذَا انتَقَدَهُ
لمَ قالَ شعراً، ولا رَواهُ، فَلا ثَعلَبه كَانَ، لاَ، وَ لاَ أَسَدهُ[1].

من هنا يقدّم الشاعر العربيّ نفسه بوصفه الناقد الجيّد للشعر، فابن الروميّ يعتبر من لم يكن ثعلب الشعر أو أسده (مبين العمى)، و على نفس الدرب سار كل من البحتري و أبو نوّاس خصوصا عندما حصرا القدرة على ممارسة النقد بمن يصنع الشعر و يعاني خلقه، من دون مشاركة أحد، في حين سعى أبو الطيّب المتنبيّ إلى إيضاح ميزة الشاعر الناقد على الآخرين و تأكيدها بقوله: " إنّ الثوب لا يعرفه البزّاز، كما يعرفه الحائك، لأنّ البزّاز يعرف جملته، و الحائك يعرف جملته و تفاصيله"[2]، وهي إضافة جاء بها المتنبيّ، مضيفا إليها شيئا من التعليل حول ما جاء به سابقيه.

و الواقع أنّ القراءة المتأنية للأخبار النقديّة المأثورة عن الشعراء العرب تفيدنا أنّ الأمر لم يكن مجرّد إدّعاء فحسب، إذْ أنّنا نلمس على مدى التاريخ الأدبيّ دورا نقديّا للشاعر، إذ كان للشعراء الجاهليين في أسواقهم الأدبيّة، حكّام من ذوي البصر بالشعر، ومن هؤلاء الحكّام الشاعر المذكور آنفا (النابغة الذبيانيّ) (542- 602هـ)، الذي كانت تضرب له قبّة من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها"[3].

مع العلم أنّ نشاط (النابغة) لم يكن يقتصر فقط على سوق عكاظ فحسب، بل تعدّاه إلى مناطق أخرى من الجزيرة العربيّة، فكان ينشد فيها الجيّد من شعره و يحكم بين الشعراء، ومن أمثلة ذلك نذكر المناظرة التي أنشدت فيه الخنساء النابغة، ثم أنشده حسّان بن ثابت فقال النابغة: " إنّكَ لشاعر، و إنّ أخت بني سليم لبكّاءة، و هو القول الذي ميّز (النابغة) من خلاله بين مستويين من القول هما:

[1]- ينظر: عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص: 65
[2]- المرجع نفسه، ص: 67
[3]- م ن، ص ن.

-الشعر من نحو أوّل، و التعبير عن العواطف من نحو ثان، فقول العاطفة- البكاء، ليس شعرا، فهو إنما هو بكاء و صاحبه ليس شاعرا، و إنّما بكّاء، و فرّق ما بين الاثنين"[1].

" أمّا في العصر الأمويّ فقد كانت تتقدّم جملة من خطوط لقد الشعر، رأيناها فرسان الشعر في ذلك العصر، حيث كان حديثهم تناولا للشعر و الشعراء بالتقييم و الحكم، أمّا العصر العباسيّ فقد نشط فيه الشّعراء نقديّا، خاصة أولائك الذين عُرفوا (بأصحاب البديع)، إبتداءا من (الكميت) مرورا (ببشار بن برد)، و (أبي نوّاس)، و (مسلم بن الوليد)، إنتهاءا (بأبي تمّام)، أمّا (المتنبيّ) فقد واجه هو الآخر النقّاد من الشعراء و العلماء، كونه ناقدا للشعر، واعيّا لأسرار خلقه و بنائه"[2].

و الأمر الذي يجب ذِكره هنا، هو أنّ (المرزوقي) سُئِل ذات مرّة حول سبب اختيار الشاعر (أبي تمّام) لأنسجة مختلفة من شعره، و وضعه إياها في ديوان سمّاه (الحماسة)، فأجاب المرزوقيّ بقوله: (كان يختار ما يختار لجودته..)، و يترجم (إحسان عبّاس) إجابة المرزوقيّ بطريقة أقرب إلى المفاهيم العصريّة فيقول: أنّ الاختلاف بين مختارات أبي تمّام و بين شعره ناجم عن التباين بين أبي تمّام الناقد، و أبي تمّام الشاعر[3].

هذا القول إذن يجعلنا نلمس حقيقة مفادها أنّ صلة النقد بممارسة الإبداع ينبغي أن تظلّ باستمرار حاضرة في الدهن، كما انها تخوّلنا القول ان الشاعر/ الناقد كان النموذج الجيّد الذي تنسب إليه الإجادة في النقد، بالموازاة مع النقاد المتخصصين أمثال: ابن قتيبة و ابن سلاّم الجمحي و قدامة بن جعفر و أبو هلال العسكريّ، و أبو الحسن حازم القرطاجنيّ (608-684هـ)...وغيرهم كثير، "هؤلاء الذين تصدّوا للتنظير و طمحوا إلى وضع كتب في علم الشعر و نقده، يشكّلون الروّاد الأوائل ممن صاغوا الخطوط الرئيسة للتصوّر النقديّ العربيّ الذي يثبت في شكل مدوّنة يطّردُ نمُوّها عبر الزمن، و تُتَّخَذُ كخلفيّة

1- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبيّ المعاصر ، ص: 69.
2- المرجع نفسه ، ص: 68- 69
3- ينظر: م ن، ص: 87

أساسـيّة لمـن يباشـر الـنص الأدبيّ"[1]، **علمـا** أن أسـلوب النقـد خـلال هـذه الفـترة لم يكـن يعتمـد علـى التنظـير فقـط،بـل شمـل الدراسـة النقديّـة التطبيقيّـة أيضـا، و الـتي عُـدّت تطـوّرا هامـا سـاهم في تطـوير الأدب مـن جهـة، ومـدّ النظريّـة النقديّـة بخلاصـات و نتـائج لم تتهيّـأ لهـا بالبحـث **و**التأمّل و الترجمة.

و الحقيقـة أنّ الخصـومات والمفاضـلة، الموازنـة و المقارنـة، كانـت أهـمّ محـرّك لهـذا اللّـون مـن الممارسـات النقديّـة، سـواء تعلّـق الأمـر بـأبي نـوّاس أو بـأبي تمّـام أو المتنـبيّ، "فقـد صُـنِّفت الكتـب الـتي تنـاولتهم مـن خصـوم أو معجبـين ضـمن الأعمـال الهامّـة الـتي أثـارت العديـد مـن القضـايا **النقديّـة، و فرّ**عـت اهتمامـات و قواعـد و نظريـات ذات تـأثير لا يُنْكَـر، بـل إنّ شـكل الممارسـة التطبيقيّـة نفسـه تغـيرّ مـن التطبيقـات الجزئيّـة (لبيـت أو بيتـين) إلى دراسـة نتـاج شـاعر بأكملـه، ومـن الموازنـة العامـة البسـيطة إلى الموازنـة الكليّـة، مـن خـلال تتبّـع الظـواهر المختلفـة للأعمـال بشـكل كامـل، و الشـروح التحليليّـة للـدواوين هـي في حـد ذاهـا شـكل جديـد مـن التطبيـق عـرف أوَجَّـهُ آنـذاك، فتحـوّل تتبّـع الأخطـاء و السـرقات إلى مـنهج أو مشـروع كبـير لا ينتهـي إلّا ليبدأ"[2].

كمـا "تنبئنـاكتـب التـاريخ أنّ (دعبـل الخزاعـيّ) **الشـاعر،ألّـفَ كِتابـا** في الشُـ**عراء، و أنّ ابـن المعتـز ألّـفَ كُتُبًـا** عديـدة في النقـد، و ان الكثـيرين مـن الشـعراء كـانوا يكتبـون مقـدمات بمجـاميع شعرهم، كابن خفاجة الأندلسي"[3].

إلى هنـا كـان شُـرّاح الـدواوين الشـعريّة يكتفـون بشـرح معـاني الألفـاظ و الأبيـ**ات، وقـد جـنح الـبعض** مـنهم إلى الكشـف عـن رأيـه، في صـور الشـاعر و أخيلتـه، مـا حسـن منهـا ومـا **قـبح**،بالإسـتناد إلى حسّـهم النقـديّ، ومقـدرهم علـى تـدوّق الشـعر و استشـفاف مـواطن

[1]-عبّاس بن يحي، الخطاب النقديّ عند ابن وكيع التنيسي، رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي- جامعة الجزائر 2003/ 2004، ص: 21- 22.

[2]- المرجع نفسه، ص: 24

[3]- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص: 69

الجمـال و الإبـداع فيـه، فهـو نقـد "لم يتعـدّ التعليقـات الشـفويّة السـريعة و الملاحظـات الذوقيّـة الانطباعية أحيانا، و التي تتّصف بشيء من التعليل أحيانا أخر"[1].

وعلـى الـرغم مـن هـذه المعطيـات الـتي ذكرناهـا- باقتضـاب شـديد- ، نجـد الأسـتاذ خلـف الله يُقِـرُّ بعـدم ممارسـة الشـعراء القـدامى للعمليّـة النقديّـة، و يقصـرها في بيـت للبحـتري أو بيتـين لأبي نـوّاس، مـا حـزّ في نفـس الـدكتور محمـد منـدور و راح يتسـاءل في ميزانـه الجديـد و يثبـت أنّ (ابـن المعتـز) الشـاعر، كتـب في النقـد كتـاب البـديع، الـذي جمـع فيـه بـين علـم البيـان و فـنّ النقـد، و كتـب أيضـا في سـرقات الشـعراء أمّـا بخصـوص أبـو العـلاء المعـرّي، و هـو الشـاعر أيضا كتب (رسالة الغفران) و التي فيها نقد من خير ما خلّف الشعراء القدامى[2].

و يؤكّـد محمـدمنـدور في ذات السـياق انـه لم يعـرف كاتبـا أو شـاعرا لم يقـم بالكتابـة في النقـد، و إنمّـا الفـارق عنـده بـين نقـد القـدامى و نقـد المحـدثين، هـو أنّ الأوّلـين كـانوا ينقـدون أنفسـهم أو غـيرهم دون شـعورهم بالحاجـة إلى كتابـة ذلـك، في حـين أنّ المحـدثين ينقـدون ثمّ يدوّنون لتبصير جمهور القرّاء بحقائق الأدب[3].

ومنـه نـرى أنّ القـدامى قـد فطنـوا إلى أنّ النقـد قِوامـه الـذوق، و أنّ أقـدر النـاس بـه هـم الشعراء و الأدباء.

في تلك الحقبة بدأت رياح التجديد القادمة من الغرب تهبّ على المشرق العربيّ، فسار في تيّارها الشعراء من مختلف الأقطار العربيّة، وكان التأثّر أن وقف هؤلاء الشعراء على المذاهب الشعريّة الغربيّة بعد زمن من ظهورها في الغرب، ولعلّ أوّل مذهب ترك بصمات قويّة في إبداعات الشعراء العرب هو المذهب الرومانسي Romantisme، من أعلامه الشعراء في الغرب: لامارتين (Lamartine)، وألفريد دي موسيه (A.De Musset)، وفيكتو هيجو (V.hugo)، وشيّلر (Schiller)،

1- عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ، ص: 88

2- ينظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع. بن عبد الله للنشر و التوزيع - تونس- ط: 01، ص: 184- 185.

3- ينظر: المرجع نفسه ، ص: 185

و هيلدرلن في ألمانيا، و كولريدج (Coleridge)، و وردزورث (Wordsworth) وشيلي (Shelly)، و بايرون (Byron) في إنجلترا.

و غير بعيد عن الفترة التي عاش فيها هؤلاء، ظهرت في أدبنا العربيّ مجموعة من شعراء النهضة، أخذوا بيد الشعر نحو مسالك جديدة، في مقدّمتهم: (أحمد شوقي، حافظ إبراهيم و خليل مطران)، إذ لم يخلُ شعرهم من مسحة تجديديّة نتيجة التأثّر بالغرب ، لأنّ أم التزموا الأوزان الخليليّة و لم يخرجوا عنها خروجا كليّا.

و قد عاصر هؤلاء الشعراء فئة نزعت إلى التجديد في محتوى النص الشعريّ و لكنّها حافظت على القوالب التراثيّة في معظم أشعارها، من هؤلاء جماعة الديوان عبّاس محمود العقّاد- عبد الرحمان شكري...)، و شعراء المهجر(جبران خليل جبران- إليا أبو ماضي- ميخائيل نُعيمة و آخرون..

أمّا إذا بحثنا في النقد الغربيّ، "نجد أحيانا ذلك التوحّد الشخصيّ للشاعر الناقد، أمثال شكسبير في (هاملت)، و الشاعر غوته في (الشعر و الحقيقة)، و موليير في (الفن الرومانتيكي)، و فيكتور هيجو في (مقدّمة كرومويل)، و شيلّي في (الدفاع عن الشعر)، وبول فاليري في (متفرقاته).."[1]، و "بشكل بارز جدا في الأدب الإنجليزيّ، حيث نجد شعراء أمثال: درايدن، و وردزورث في مقدّمته ،و كولريدج، و ماثيو آرتولد و ت.س إليوت، أهمّ العلامات البارزة في النقد أيضا"[2]، وهي أسماء أحدثت هزّة عنيفة في مسيرة النقد العربيّ الحديث، خاصة بظهور الشاعر/ الناقد، توماس.س إليوت (Elliot T.S 1888-1965) الذي تأثّر هو الآخر بأفكار الشاعر و الناقد الإنجليزي: ماثيو أرنولد M. Arnold، فتبنّاها ثمّ طوّرها.

---

[1]- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربيّ المعاصر، ص: 185

[2]- م ن، ص: 90

و هــو الفعــل الــذي يؤكّــد لنــا مقولــة بــول فــاليري عــن أثــر الآخــرين في تكــوين ثقافــة الكاتــب، و الــتي تُعتَـبرُ قاعـدة أدبيّـة تنطبـق علـى جميـع المبـدعين، و نصّـها يقـول أنّ:" لا شـيء أدعـى إلى إبـراز أصـالة الكاتـب وشخصـيّته مـن أن يتغـذّى بـآراء الآخـرين، فمـا اللّيـث إلاّ عـدّة خـراف مهضـومة"[1]، لأنّ كـل إبـداع متميّـز تسبقه مـؤثّرات أبرزهـا إتّسـاع ثقافـة المبـدع، وصـلابة ارضــيّته الفنيّـــة، و امتلاكــه لادوات اصـــالته الـــتي تســـتند في بـــداياها إلى هضـــم المـــوروث، واسـتخلاص حـالات الإبـداع فيـه، و معرفـة مـؤثّرات العناصـر الثقافيّـة، و اسـتلهام معانـاة الـنفس الإنسانيّة و مشاعرها و طموح رؤيتها المستقبليّة[2].

وهــذا ينطبــق في كثــير مــن جوانبــه علــى الناقــدة نــازك الملائكــة في مســيرها الإبداعيّــة الــتي جمعـت فيهـا بـين كتابـة الشـعر و نقـده، فهـي الـتي اطلعـت منـذ صـغرها علـى منـاحي كثـيرة مـن الـتراث الأدبيّ العـربيّ - بمسـاعدة والـدها الـذي كـان يـدرّس النحـو العـربيّ- فكـان لهـا فيمـا بعـد بمثابـة الأرضـيّة الصـلبة الـتي اسـتطاعت مـن خلالهـا أن تطّـل علـى معـارف عديـدة، خصوصـا عنـدما أصـبحت طالبـة في جامعـة (وسيكنسـون) بالولايـات المتّحـدة الأمريكيّـة، إذ أقـرّت - الشـاعرة- بـأنّ (النظـام في هـذه الجامعـة رائـع، لأنّـه لا يتطلّـب كتابـة أطروحـة كبـيرة، بـل يكلّـف الطالــب بإعــداد مجموعــة كبـيرة مــن لأبحــاث في موضــوعات أدبيّــة منوّعــة)، وكانــت نــازك الملائكـة تجـد متعـة عظيمـة في كتابـة تلـك المقـالات الـتي قالـت عنهـا باهـا مرّنـت قابليتهـا في النقـد الأدبي[3]، و في هـذه المرحلـة بالضـبط بـدأ تأثّرهـا بـالأدب الإنجليـزي، و "بخاصـة عنـدما قـرأت لشكسـبير و قامـت بترجمـة إحـدى سـونياته (الـزمن و الحـب) إلى اللّغـة العربيّـة، و في سـنة 1945 أقبلـت علـى قـراءة الشـعر الإنجليـزي، فأعجبـت بـالمطوّلات الشـعريّة الإنجليزيّـة مثـل: The prelude، لـوردزورث، و Paradise lost لميلتـون و Childe Harold Pilgrimage لبـايرون...، وسـرعان مـا بـدأت بكتابـة قصـيدة المطوّلـة

---

[1]-عبد الرضا عليّ: نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر، ط 01: 1995، ص: 21
[2]-ينظر:عبد الرضا عليّ، نازك الملائكة الناقدة، ص: 22
[3]- ينظر: م ن، ص: 24

(مأسـاة ا□يـاة) الـتي يـدل عنواهـا علـى تشـاؤم مطلـق أوحـاه تأثّرهـا بفلسـفة الألمـانيّ شوبنهاور"[1].

يشـهد تـاريخ الأدب العـربيّ أنّ " قلّـة هـم أولئـك الـذين يجمعـون بـين التنظـير النقـديّ والممارسـات الشـعريّة في وقـت واحـد، ومـن حسـن حـظ الأدب العـربيّ الحـديث أنّ كوكبـة مـن هـده القلـة اسـتطاعت ان تـترك بصـماها علـى الادب تنظـيرا و تطبيقـا، و لعـلّ نـازك الملائكـة واحـدة مـن تلـك الكوكبـة الـتي أثـارت مواقفهـا التنظيريّـة لحركـة الشـعر الحـر جـدلا طـويلا بـ□ النقّـاد"[2]، خصوصـا عـ دما طـ د ت دو ا ا (شـظايا و رمـاد)، الـذي أرفقتـه ببيـان ضـمنته مجموعة من آرائها النقدية حول حركة الشعر الحر، وموقفها من الأوزان الخليليّة.

لكـن مـا يجـب الإشـارة إليـه هنـا، هـو أنّ مثـل هـذه الممارسـات لم تكـن متداولـة في السـاحة الإبداعيّـة العربيّـة قـد□ا، خاصـة ظـاهرة البيـان الشـعريّ، بـل كانـت موجـودة تحـت مـا يسـمى بالمقـدّمات الـتي اختلفـت بـاختلاف الأغـراض الشـعرية، فكـان الشـاعر قـديما يسـتهل قصـيدته □قدّمـة (طلليّـة، خمريّـة...)، كمطلـع للقصـيدة لاعتقـادهم أنّ "الكاتـب مـن أجـاد ا□طلـع وا□قطـع، الـذي يكـون مبنيّـا علـى مقصـد الكاتـب، و الاعتنـاء بـا□طلع اعتقـاد يتأسّـس علـى نظـرة جماليّـة تمتـد مادهـا مـن غـرّة الفـرس عنـد العـرب، فـإذا استملحوها اسـتملحوا الجـواد كلـه، فهـي الـتي تطـلّ علـى النـاس و تـؤثّر فـيهم، و قـد يكـون المطلـع مـن ناحيـة طُعمـا يلقـى إلى القـارئ لاسـتدراجه و حثّـه علـى مواصـلة القـراءة و الاسـتمرار فيهـا، و قـد فطـن الكثـير إلى أنّ تلـك التهيئـة للمتلقـي ضـمان لجلـب الانتبـاه و اسـتمالة الأسمـاع"[3]، ومنـه نخلـص إلى القـول أنّ المقدمة هي التي يضع فيها المؤلّف كل إمكاناته و جهوده في تبيين أهميّة الشعر و الشعراء.

أمّـا في العصـر الحـديث فقـد كـان الشـعراء الإحيـائيين مـن روّاد كتابـة المقـدّمات النثريّـة لـدواوينهم، ففـي نهايـة القـرن التاسـع عشـر كتـب كـل مـن محمـود سـامي البـارودي و احمـد

---

[1]-عبد الرضا عليّ، نازك الملائكة الناقدة ، ص: 25

[2]- عبد الله أحمد المهنا: الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربيّة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، ج:01/ مج:19/ع: 03، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1988، ص: 12.

[3]- حبيب مونسي: نظريّة الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر، ط: 200- 2001، ص: 119

شوقي مقدّمة لديوانه، كانتا على قدر كبير من الأهميّة، و استمرت هذه الظاهرة حتى أوائل القرن العشرين، غير ان القيمة النقديّة لتلك المقدمات تتفاوت تاثيراها على الحركة الشعريّة، لكنّها بصفة عامّة تعكس ربّما تبلور المفهوم النظريّ للشعر لدى الشاعر، و تحدّد مذهبه الشعريّ و كذا الخلفيّة النقديّة و الفكريّة التي أنبنى عليها إبداعه الشعريّ.

ولسنا نقصد بالمقدمات هنا تلك المداخل الشعريّة القصيرة التي يصدر بها بعض الشعراء دواوينهم، كما لا نقصد بالمقدّمات تلك التي يكتبها بعض النقّاد و الشعراء لدواوين زملائهم الشعراء كمقدّمة محمّد حسين هيكل الشوقيّات، أو مقدّمات عبّاس محمود العقّاد التي كتبها لبعض الشعراء، لأنّ مثل هذه المقدّمات يغلب عليها الإطراء و التعريف بالشاعر و توجّهاته، وهي تعبرّ عن رأي كاتبيها لا عن رأي الشاعر، و إنّما الذي نقصده نحن هو المقدّمة التي يكتبها الشاعر لديوانه، كتلك التي كتبتها نازك الملائكة لديوانها (شظايا و رماد)،إذ حملت تلك المقدّمة (البيان) أفكارا نقديّة و مفاهيم نظريّة شعريّة، نابعة من جرأتها على صياغة المفاهيم الجديدة و نقد قيود الشعر التقليديّ، "الأمر الذي كان يعرّضُ المتصديّ لهذه الناحيّة إلى هجوم التراثيين و ذوي النزعات القوميّة السطحيّة، في ظرف كان الشعور لقوميّ فيه مستفزّا بسبب نكبة فلسطين، و قد كانت نازك الملائكة اهلا للقيام بهده المهمّة لاسباب عدة ندكر منها اها من اللواتي كبّت على دراسة التراث دراسة أكاديميّة كما سبق و ذكرنا، وهي في منجى من أن تتّهم بمعاداة القوميّة، فضلا عن إلمامها بلغة أجنبيّة و إطّلاعها على نماذج الأدب الأجنبي و مدارسه"[1].

وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة مفادها أنّ إبداع نازك الملائكة، ما كان ليجد له صدى، و يؤثّر في معاصريه و لا حتى لاحقيه،لولا صدوره عن وعيّ نقديّ، و مفهوم نظريّ شعريّ لدى الشاعرة، لاها تميّزت بالإفصاح عن كتابة رؤاها النظريّة للشعر، لدلك عَد بياها الوسيلة الأبرز و الأهم في الكشف عن مفاهيمها النظريّة للشعر، والدفاع عن أساليبها

[1]- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق – منذ نشأته حتى عام 1958- منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص: 47

ومـذهبها الشـعريّ، خاصّـة عنـدما خطّـت طريقـا جديـدا، أو ربّما يبـدو كـذلك للقرّاء والنقّـاد، محاوِلـةً مـن خلالـه التمهيـد لكتابـة جديـدة في الشـعريّة العربيّـة باعتمادهـا علـى منطلقـات نقديّـة فلسـفت بهـا مواقفهـا و جسّـدت فيهـا رؤيتهـا وفـق مـا املتـة عليهـا متابعتهـا و اسـتقراؤها، ومراقبتها لحركة الشعر الحر فكريّا و فنّيا[1].

ولاشـكّ أنّ كتابهـا لبيانها الشـعريّ/ النقـديّ لم يكـن مـن قبيـل "العبـث الفـنيّ الـذي يوضـع علـى رأس الكتـاب دون أن تكـون لـه صـلة بمتنـه، بـل لابـدّ أنـه ينبـئ عـن مقاصـده، ويكشـف عـن البنيّـة الكامنـة وراءه، فهـو دليـل القـارئ إلى صـلب الـنص، إذ يرقـى بـه إلى متاهاتـه المعنويّـة"[2]، و الملاحـظ أنّ أكثريّـة النقّـاد يـرون في البيانـات الشـعريّة خروجـا عـن السـائد و المـألوف، و "قـد أتـى الكثـير منهـا بمـا يسـمّى بـالطيش الثقـافيّ أو الفكـريّ، فالناقـد (رعـد الزبيـدي) يـرى أنّ البيانـات الشـعريّة لم تعـد ذات أهميّـة بسـبب إتّسـاع المـدارس الشـعريّة، ويحصـر سـبب ظهورهـا في كونهـا مجـرّد ردود افعـال متمـرّدة علـى الواقـع الثقـافيّ، أو ضـغوط الواقـع السياسـيّ و الاجتمـاعي، في حـين يـرى الناقـد (فـائز الشـرع) أنّ الغـرض مـن البيـان عـادة هـو تحديـد الاتجاهـات الشـعريّة، موضّـحا أنّ الغايـة منهـا تشـخيص ظـاهرة شـعريّة مـن مسـار ثقـافيّ أو أدبيّ"[3]، و الحـق أنّ الرأيـان فيهمـا مـن الصـحة مـا لا يسـتهان بـه، فكلاهمـا يرصـدان الحركيّـة الـتي يـدور في فلكهـا البيـان بصـفة عامّـة، لكـن إذا نظرنـا إلى بيـان (نـازك الملائكـة) وتمعنّـا في لغتـه و مجمـوع التوجّهـات المطروحـة فيـه سـنُحال لا محالـة إلى قـول الناقـد (فـائز الشـرع) لأنّ الغالـب على بيان (نـازك الملائكـة)أنّـه جـاء ليُشـخّصَ ظـاهرة شـعريّة جديـدة، ربّما يأخـذ طـابع الثـورة والتمـرّد إذا مـا اعتبرنـا أنّ نـازك الملائكـة المـرأة، دخلـت مـن خلالـه - البيـان- للسـاحة النقديّـة الـتي كانـت مقتصـرة علـى الرجـل، و الـتي اعتُـبرِ َتْ بمثابـة المنطقـة المحرّم علـى المـرأة دخولهـا، خاصّـة وأنّ كتـب التـاريخ لم ترصـد لنـا امـرأة كاتبـة أو شـاعرة خاضـت في ميـدان

1- ينظر: عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص: 37

2- ينظر: حبيب مونسي، نظريّة الكتابة، ص: 123- 124

3- ينظر: الإتحاد: جريدة يومية سياسيّة، البيانات الشعرية محاكاة للبيانات السياسية، الصحيفة المركزية للاتحاد الوطني الكردستاني: http//www.alitihad.com/

النقد قبل (نازك الملائكة)، التي مارست إبداعها استنادا إلى خبرة جماليّة أعادت عن طريقها بناء معالم جديدة أو مغايرة في عالم الشعر، و ذلك عن طريق كتاباتها النقديّة التي اعتبرتها استكمالا للخبرة الجماليّة أو تأسيسا لها، و ذلك لامتلاكها مَلكة تجميع شظايا معطيات الحياة المتنافرة وإعادة تركيبها في شكل فنيّ متماسك، و مشاركتها للحياة في جوانبها العمليّة والاجتماعيّة و السياسيّة والثقافيّة"[1].

وهي المعطيات التي حوّلتها (نازك الملائكة) إلى قيم جماليّة داخل كتاباتها الإبداعيّة "التي لم تكن منفصلة عن واقع الحركة الثقافيّة في العراق، بل كانت وسط هذا المشهد الثقافيّ بما فيه من إرهاصات فكريّة متأثّرة بما ساد في تلك المرحلة، خاصة التيارات السياسيّة التي سادت العراق آنذاك، و التي جعلت من الانتماء السياسيّ سمة بارزة من سمات شعر الروّاد في العراق، الذي اصطبغ بميولهم الفكريّة و الثقافيّة، و أثّر على رؤاهم النقديّة إزّاء النص الشعريّ و ما يحمله من دلالات و إيحاءات و رموز و إشارات"[2].

وبه "أضحى التنظير النقديّ عند الشاعر العربيّ المعاصر تنظيرا ثقافيّا مرّ بمرحلتين أساسيتين هما:

1- **مرحلة التلقيّ**: التي كان الشاعر يقف فيها أمام الدياليكتكيّة الغربيّة موقف انبهار تارة، و موقف المقلّد تارة أخرى، خاصة عندما بدأ يعي أنّ دوره في هذه المرحلة، هو دور الشاعر المتلقيّ غير المستوعب لتلك النظريات، وهو الدور الذي ساعد على إحداث فجوة بين الشعر المثقّف و الشاعر المثقّف، إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ القصيدة الحديثة هي نتاج تثاقف مع الغرب قبل كل شيء"[3].

2- **مرحلة الاستيعاب**: وهي المرحلة التي أخرجت إلى الساحة الفكريّة شاعرا ناقدا يمثّل معالم الحداثة العربيّة في شتى مظاهرها، و قد عملت مرحلة الخمسينات و الستينات على

---

[1]- ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص – قراءة في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ص: 159

[2]- عبد الكريم عباس حسين كريجي الزبيدي: القصيدة الحرة عند شعراء العراق الروّاد في الخطاب النقديّ العراقيّ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربيّة و آدابها، مجلس كلية الآداب- جامعة بغداد- 1425هـ - 2004م، ص: 147

[3]- فاطمة المحسن: "الشاعر الناقد..القاعدة و الاستثناء"، مقالة ضمن جريدة المدى الثقافي، العدد (146)، 03 تموز 2004، ص: 09

تشـكيل نمـاذج مـن الشـعراء النقّـاد أمثـال: (نـازك الملائكـة) و (خالـدة سـعيد) و (أدونـيس) و(جـبرا إبـراهيم جـبرا) و (يوسـف الخـال)، ثم تلتهـا موجـة إصـدار البيانـات الشـعريّة الـتي بـدأت في العـراق علـى يـد الشـعراء مـن جيـل مـا بعـد الحـرب العاميّـة الثانيّـة، أمثـال نـازك الملائكـة الـتي سـبقت الإشـارة إليهـا في أكثـر مـن موضـع، و بيـان نـزار قبّـاني (في الشـعر) 1947، مقدّمـة لديوانـه (طفولـة نهـد) سـنة 1948، و بيـان بـدر شـاكر السـيّاب، مقدّمـة لديوانـه (أسـاطير) سـنة 1950،و بيـان عبـد الوهـاب البيّـاتي في (إعـادة نظـر واجبـة) سـنة 1953، وبيـان (أنسـي الحـاج) مقدمـة لديوانـه (لـن) سـنة 1960، بيـان يوسـف الخـال في (مفهـوم القصـيدة الحديثـة) سـنة 1963، و بيانـات أدونـيس (بيـان الحداثـة)، و بيـان (قاسـم حـداد- أمـين صـالح) في (مـوت الكـورس) سـنة 1984، وبيـان صـلاح عبـد الصـبور و عبـد المعطـي حجازي و محمّد الفيتوري و محمّد بنيّس و عبد اللّه حمّادي و غيرهم "[1].

و الملاحـظ أنّ أصـحاب هـذه البيانـات ذهبـوا إلى الحـديث عـن التجربـة الشـعريّة و حـاولوا فهـم حقيقتهـا و رصـد الحالـة الشـعوريّة الـتي تنتـاب الشـاعر المعاصـر لحظـة المخـاض الإبـداعيّ، و البحـث عـن الـدوافع و الأسـباب الظـاهرة و الخفيّـة الـتي تقـف وراء العمليّـة الإبداعيـة، والجـدير بالـذكر أنّ آراؤهـم في تلـك البيانـات تباينـت، و حـديثهم عـن التجربـة الشـعريّة و الشـعوريّة اختلف من شاعر إلى آخر.

وممـا تقـدّم ذكـره يمكننـا اسـتخلاص ثلاثـة أسـباب رئيسـة لتفاعـل مشـروع الشـاعر الناقـد في الشعريّة العربيّة نوجزها فيما يلي[2]:

* الواقـع السياسـيّ العـربيّ بعـد الحـرب العالميّـة الثانيّـة، ومـا أفرزتـه السـيطرة الاسـتعماريّة مـن مشكلات و قضايا تطلّبت إعلاء الموقف و صياغته ضمن فضاءات فنّية و إبداعّية.

---

[1]- ينظر: حبيب بوهرور: الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين "أدونيس و نزار قباني" نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربيّ الحديث - جامعة منتوري- قسنطينة، 2007/2006، ص: 257

[2]- حبيب بوهرور: الخطاب الشعري و الموقف النقدي، ص: 258- 259.

* الواقــع الاجتمــاعيّ المتــدنيّ اقتصــاديا، و انعكاســات ذلــك علــى البنيّــة الفكريّــة الاجتماعيّـة حيـث عـمّ الجهـل و التخلّـف جـلّ الأقطـار العربيّـة، وكـان الشـاعر يـرى في هـذا الواقـع تكريسـا للسياسـات الاسـتعماريّة البائـدة، مـن هنـا وجـب إعـلاء المواقـف ضـمن أطـر نضاليّة إلزاميّة تارة وملتزمة تارة أخرى.

* ولادة فعـل المثاقفـة التفاعليّـة مـع الآخـر في إطـار الالتقـاء بالفلسـفات و النظريّـات الأدبيّـة العالميّـة و التفاعـل معها، وبخاصـة تلـك الـتي كـان صـداها قـويّ في السـاحة العربيّـة، مـع بـدء السـيطرة الاسـتعماريّة علـى الـبلاد العربيّـة، و اتّسـاع الاحتكـاك مـع العـالم اقتصـاديّا، وسياسـيّا، و حضـاريّا و ثقافيّـا، ومـع تعـدّد الاتجاهـات السياسـيّة و الإيديولوجيّـة و الأدبيّـة على الساحة العربيّة".

وهـي الخلفيـات الـتي جعلـت بعـض الشـعراء في الشـعريّة العربيّـة المعاصـرة لا يقفـون عنـد حـدود الـنص الشـعريّ و بكتابتـه، بـل سـاهموا بكتابـات اخـرى تحمـل في طيّاتهـا اراء نقديّـة حـاولوا الوصول بها إلى سرّ الكتابة الشعريّة

ومـا يمـرّ بـه الشـاعر مـن إنثيـالات و خـواطر، في محاولـةٍ لاسـتبطان مجاهـل قـدرة الإبـداع والإدهـاش و الخلـق الـذي يظـلّ سـرّا لا يمكـن سـبرُهُ إلاّ مـن خـلال المـرور بالتجربـة الشـعريّة "الـتي تمكّنـه مـن معرفـة كـوامن و أسـرار عمليّـة الخلـق الشـعريّ، لأنّ النقـد في هـذه المرحلـة بالتحديـد أصبح مجـالا لممارسـة الثقافـة، "وهـذه الملَكَـة لم تتفاعـل عنـد الشـاعر إلاّ بعـد مرحلـة مـن النضـج في الإبـداع أرادهـا الشـاعر أن تكـون مرحلـة تشـكّل الموقـف في قـالبين، إبـداعيّ و نقـديّ"[1]. لأنّ النقـد هـو فـن دراسـة النصـوص و التمييـز لأسـاليب، وهـذا الفـن يسـتعين بضـروب مـن المعـارف مكّنـت الشـاعر العـربيّ المعاصـر مـن صـياغة التنظـير النقـديّ لسـبب رئـيس هـو يقينـه بامتلاكه مؤهلات معرفّية و ثقافّية واسعة"[2].

1- حبيب بوهرور: الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، ص: 262

2- محمد مندور: في الميزان الجديد، ص: 186 و حبيب بوهرور: الخطاب الشعريّ و الموقف النقديّ، ص: 263

لتتــوالى الكتابــات النقديّــة مــن الشــعراء أنفســهم لكــن هــذه المــرّة لــيس عــن طريــق (البيانـات)، بـل بتـأليف كتـب كاملـة ضـمنوها آراؤهـم النقديّـة بشـكل موسّـع و مفصّـل، نـذكر علـى سـبيل المثـال لا الحصـر: نـازك الملائكـة في كتابها (قضـايا الشـعر المعاصـر) و (سـيكولوجية الشـعر)، و الشـاعر (صـلاح عبـد الصـبور) في بيـان (حيـاتي في الشـعر)، و (يوسـف الخـال) في كتابـه (الحداثـة في الشـعر) و (أدونـيس) في (زمـن الشـعر...) و (محمّـد بنـيس) في (الشـعر العربي بنياته و ابدالاته) و غيرها من المؤلّفات.

و فيمـا يلـي عـرض لجـدول يعكـس ثـراء المشـروع النقـديّ عنـد الشـعراء الـروّاد منـذ بدايـة تشكّل الوعي النقديّ عند الشاعر العربيّ المعاصر."[1].

الشاعر الناقد	الدراســـــة/ الكتـــاب	السنة
نازك الملائكة "العراق"	* قضايا الشعر المعاصر	1962
	* التجزيئيّة في المجتمع العربيّ	1972
	* سيكولوجيّة الشعر	1965
	* الشمس التي وراء القمّة	1990
نزار قبّاني "سوريا"	* الشعر قنديل أخضر	1964
	* عن الجنس و الشعر و الثورة	1971
	* قصّتي مع الشعر	1973
	* المرأة في حياتي و في شعري	1975
	* ما هو الشعر	1981
	* العصـــــافير لا تطلـــب تأشـــيرة الدخول	1985
	* لعبت بإتقان و ها هي مفاتيحي	1990
	* دمشق نزار قبّاني	1999

[1]-حبيب بوهرور: الخطاب الشعري و الموقف النقديّ، ص: 266- 267- 268

عبد الوهاب البياتي "العراق"	* تجربتي الشعريّة	**1968**
صلاح عبد الصبور "مصر"	* تجربتي في الشعر * حياتي في الشعر * أقول لكـم عن الشعر	**1966 1969 1980**
أدونيـــس "سوريا"	* مقدّمة للشعر العربيّ * زمن الشعر * الثابت و التحوّل (أربعة أجزاء) * فاتحة لنهاية القرن	**1971 1972 1974 1980**
أدونيس (تابع)	* سياسة الشعر * الشعريّة العربيّة * كلام البدايات * الصوفيّة و السرياليّة * النص القرآني و آفاق الكتابة * النظام و الكلام * موسيقى الحوت الأزرق * المحيط الأسود * تنبّأ أيّها الأعمى	**1985 1985 1989 1992 1993 1993 2002 2005 2006**
يـوسف الخال "لبنان"	* الحداثة في الشعر * يوميات كلب * دفاتر الأيّام- أفكار على الورق	**1979 1987 1987**
عبد الله حمّادي "الجزائـر"	* مــــدخل إلى الشــــعر الإســـبانيّ المعاصر * مساءلات في الفكر و الأدب	**1985 1994 2001**

	* الشـــعريّة العربيّـــة بـــ□ الإتّبـــاع و الإبداع * أصوات من الأدب ا□زائريّ * مختـــارات مـــن الشـــعر الجزائـــريّ الحديث * رمـز الأنـدلس في الشـعر الإسـبانيّ و الشعر العربيّ المعاصر	2001 2001 2004
محمّد بنيس "المغرب"	* الثقافة ا□ديدة * ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب * الشـــعر العـــربيّ الحـــديث بنياتـــه و ابدالاته * حداثة السؤال * كتاب ا□و	1979 1979 1991 1985 1994
سميح القاسم "فلسطين"	* ا□وقـف و الفـن- حيـاتي و قضـيّتي و شعري	1970
عز الدين المناصرة "فلسطين"	* ا□ثاقفة و النقد ا□قارن * جمرة النص الشعريّ * هامش النص * قصـــيدة النثـــر ا□رجعيّـــة و الشعارات * شاعريّة الأمكنة و التاريخ * إشـكاليات قصـيدة النثـر- نـص مفتوح عابر للأنواع.	1988 1995 1997 1998 2000 2002

التوجّهـــات النقديّة في بيان نازك الملائــكة:

لكـل مرحلـة تاريخيّـة مـذاهبها الأدبيّـة، ولكـل مـذهب أدبيّ مفاهيمـه الشـعريّة الخاصـة، ويختلـف مفهـوم الشـعر بـاختلاف المراحـل التاريخيّـة و ظروفهـا السياسـيّة و الاقتصـادية والاجتماعيّـة و الثقافيّـة، و مـن هنـا فـلا عجـب في تبـنيّ الناقـدة (نـازك الملائكـة) مفـاهيم شعريّة مغايرة داخل حركة الشعر العربيّ الحديث، كل ذلك كان نابعا لديها من رؤيا لا تستقرّ على حـال إذ تقـول: "في الشـعر كمـا في الحيـاة، يصـحّ تطبيـق عبـارة برنـارد شـو"اللاّقاعـدة هـي القاعدة الذهبيّة"[1].

و بـدورها عبـارة (برنـارد شـو) كانـت بمثابـة القاعـدة الـتي انطلقـت منهـا (نـازك الملائكـة) لتعمل جاهدة، يافعة على تخطي الكثير من القواعد التي بدت لها انها قيّدت شعرنا العربيّ القـديم، فكـان ان اعلنـت تمرّدهـا و تورهـا العارمـة علـى الجـديات لشـكل الشـعريّ في صـوره التراثيّـة، مضـيفة بمحاولاتهـا النقديّـة و التنظيريّـةرصـيدا فكريّـا وثقافيّـا إلى الشـعريّة العربيّـة، ثم إنّ القـارئ لمقدّمـة- ديـوان (شـظايا و رمـاد) يلاحـظ تمـرّد (نـازك الملائكـة) علـى الأطـر النقديّـة القديمـة، الأطـر الـتي عملـت علـى قولبـة المـتن الشـعري في تعـاريف مقنّنـة بمجموعـة مـن القواعـد الـتي عمـل الأسـلاف علـى ترسـيخها و الكتابـة وفـق تعاليمهـا، غـير أنّ (نـازك الملائكـة) عملـت علـى دحـض تلـك التعـاليم، حيـث زعزعـت بـذلك المدوّنـة النقديّـة الـتي طالمـا حافظـت علـى الشعر في أركان ثابتة كالوزن و القافيّة و المعنى.

فنـازك الملائكـة باسـتنادها لمقولـة الفيلسـوف برنـارد شـو تؤكّـد أنـه ليسـت ثمّـة قواعـد ثابتـة عـن مفهـوم الحيـاة، وهـو المفهـوم الـذي تـوازي بـه الناقـدة مفهومهـا للشـعر، لسـبب واحـد هـو أنّ كلاهمـا (الشـعر و الحيـاة) يتّسـمان بالحركيّـة، و بالتـالي لا يمكـن ضـبط الشـعر بضـوابط محـدّدة، و لا بنظريـات ثابتـة، مـادام لكـل شـاعر مفاهيمـه النظريّـة الخاصـة بالشـعر، و قـد تتغـيرّ هـذه المفاهيم لدى الشاعر الواحد.

---

[1]- نازك الملائكة، ديوان "شظايا و رماد"، دار العودة - بيروت - ط 02: 1979، مج/02، ص: 07

و الملاحـظ إذن، أنّ "ثمّـة دعـوة صـريحة مـن الناقـدة للخـروج عـن مـألوف القصـيدة العربيّـة في سلاسـلها الجاهليّـة و الإسـلاميّة و الأمويّـة و حـتى العباسـيّة... عصـور غـابرة صـنعت موضـوعاها مـن معجـزة احـداثها العميقـة، فالقواعـد الـتي وضـعها الاسـلاف مـن اوزان و قـوافي و ألفـظ و صـور، اصـبحت لا تـروق للشـعريّة العربيّـة المعاصـرة، لاهـا ليسـت مـن عطـاءات العصر و لا من جنسيات الروح... مادامت العصريّة هي التعبير عن روح العصر"[1].

ومنـه نخلـص إلى أنّ متغـيرات العصـر سـاهمت بشـكل فعّـال في جعـل الشـاعرة/ الناقـدة تسـعى لابتكـار طـرق شـعريّة ليسـت جديـدة بقـدر مـا هـي مغـايرة، نبعـت عـن رؤيـة إبداعيّـة امتـازت في الاصـل بـالتفرّد و الخصوصـيّة، اللـدان نشـا مـن كـون زاويـة النظـر الـتي تفـرّدت بهـا الناقـدة عميقـة - فكريّـا و ثقافيّـا-، لم تكـن تلـوذ إلى النسـخ و التكـرار بقـدر مـا احتمـت باستقلاليتها التي إنضافت إلى حقل التجارب الإبداعيّة السابقة عليها.

لهـذا فـانّ مـا يـتم و يتحقّـق التعامـل معـه أساسـا هـو إبـداع المبـدع، الـذي تـتحكّم في نتاجـه و فكـره حريّـة الـرأي، و قناعـة التصـوّر...على ان الرؤيـة في فرادهـا و خصوصـيتها تلتصـق بمـا هـو إنسـانيّ و لا تنفصـل عنـه، وهـو مـا يبـين ّ بـأنّ التصـوّر الممكـن للإبـداع لا يمكـن أن يتحقّـق إلاّ مـن زاويـة النظـر إلى شـرط الحريّـة، ذلـك أنّ مـا يهـب الإبـداع متنفسـه و قوّتـه، و بالتـالي روحـه الإبداعيّـة هـو الحرّيـة بالـذات، و أن الإبـداع في أرقـى مراتـب الحريّـة يحمـل صـورة الإنسـان بهدف التعبير عنه و ترجمة همومه و قضاياه"[2].

و الملاحـظ أنّ نـازك الملائكـة في مقـدمتها- بيانهـا، تناولـت جوانـب أساسـيّة في مفهـوم الشـعر و نقـده، تعلّـق الجانـب الأوّل منهـا بقيمـة الشـعر بالنسـبة للإنسـان و الحيـاة، فقـد كانـت واحـدة مـن أولئـك الـذين أكّـدوا علـى القيمـة الاجتماعيّـة و الروحيّـة للشـعر، و لم يكـن هـدفها مقتصـرا علـى التطـوّر الأسـلوبي للشـعر و تطـوّر أغراضـه، و إنّمـا كـان لـديها الإدراك المعـرفيّ

---

[1]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعريّة على ضوء المناهج النقديّة المعاصرة- دراسة في الأصول و المفاهيم- عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن: 2010، ص: 353.

[2]- ينظر: صدوق نور الدين، أدبالحرية.. و أدب التوجّه، مجلة الناقد، رياض الريّس للكتب و النشر- لندن-، ع/21 آذار (مارس) 1990، ص: 57

والـوعي الفلسـفيّ لارتبـاط الشـعر بالإنسـان و تفاعلـه مـع الحيـاة، لـذلك نجـدها تنظـر إلى الإبـداع الشـعريّ علـى انـه عمـل متجـدد، متغيّر حسـب منطـق الحيـاة في تغيراتهـا و عـدم ثباتهـا، و هـو مـرتبط بمبدعـه أكثـر مـن ارتباطـه بمـذهب أو مـوروث، لـذلك فهـي تقـرّر أنّ الشـعر فـوق القواعـد، حـرّ لا يتقيّـد بالسلاسـل و الأغـلال، و أنّـه مسـتمر التجـدّد و التطـوّر، مـع تجـدّد الحياة و تطوّرها.

مـن هنـا حاولـت نـازك الملائكـة الناقـدة أن تؤكّـد لنـا علـى مـذهبها النظـريّ في الشـعر، الـدي ينفصـل في غالبيتـه عـن الممارسـة التطبيقيّـة في ديوانهـا، وهـذا مـا يعـني أنّ نزعتهـا الشـعريّة واسعة، و أنّ ذائقتها تجّـد كـل المحـاولات التجديدّيـة الجـادة، و الـتي سمحـت لهـا بتبـني مجموعـة من التوجّهات النقديّة المهمّة في بيانها النقديّ، يمكن إجمالها فيما يلي:

✓التأكيـد علـى حقيقـة تخلّـف الشـعر العـربي، فهـي تـرى أنّ الشـعر العـربيّ لم يقـف بعـد علـى قدميـه، بعـد الرقـدة الطويلـة الـتي جثمـت علـى صـدره طيلـة القـرون المنصـرمة الماضـيّة، بحيـث لا زال الشـعراء أسـرى تسـيرّهم القواعـد الـتي وضـعها الأسـلاف في الجاهليّـة و صـدر الإسلام[1].

✓إعلانهـا للثـورة و التمـرّد علـى سلاسـل الاوزان القديمـة الـتي قتلـت الالفـاظ في نظرهـا إذ تقول: "كأنّ سلامة اللّغة لا تتمّ إلاّ إن هي جمُدت على ما كانت عليه منذ ألف عام"[2].

✓دعـوة الناقـدة إلى التمسّـك باللغـة لـذاتها، مـع الـدعوة إلى ابتكـار معـان جديـدة مـن خـلال التصـاق الشـاعر باللّغـة، و معرفـة أسـرارها و كوامنهـا، فهـي تـرى أنّ "اللّغـة إن لم تـركض مـع الحيـاة ماتـت"[3]، لـذلك فهـي تـدعو الشـاعر العـربيّ المعاصـر أن يجـدّد في قضـيّة اللّغـة، لأنّهـا تصـدأ مـن كثـرة الاسـتعمال و التـداول، فتصـبح مألوفـة و غـير موحيّـة، ثم لا تنكـر أنّ اللّغـة

1- ينظر: نازك الملائكة، مقدّمة ديوان "شظايا و رماد"، ص: 07- 08
2- المصدر نفسه، ص: 08
3- المصدر نفسه، ص: 09

كانت يوما موحّية، تتحرّك و تضحك، وتبكي و تعصف، فجأة ابتليت بأجيال من اللّذين يجيدون التحنيط فصنعوا من ألفاظها نسخا جاهزة شبّهتها الناقدة بالتماثيل"[1].

وهي في مطالبتها لاستبعاد الألفاظ التي كثر استعمالها، تقف عند سبب واحد، هو أنّ الأذن البشريّة تملّ الصور المألوفة و الأصوات التي تتكرّر"[2].

✓ إنّ الحسّ القويّ أنّ الشاعر بإحساسه المرهف، و سمعه اللّغويّ الدقيق قد يصنع باللّغة ما لا يصنعه ألف نحويّ و لغويّ مجتمعين..، و الأديب المرهف هو الذي تتطوّر على يديه اللّغة، أمّا النحويّ و اللّغويّ فواجبهما الملاحظة و استخلاص القواعد العامّة من كلام المرهفين من الكتّاب و الشعراء"[3].

✓تشترط الناقدة نازك الملائكة في الأديب، امتلاكه للوعي الشامل و التكامل، وأيضا "امتلاكه لثقافة عميقة تمتدّ جذورها في صميم الأدب المحليّ قديمه و حديثه، مع الإطّلاع الواسع على أدب أمّة أجنبيّة واحدة على الأقل"[4].

وهي الامور التي ترى الناقدة انها تهيّئ للاديب الحس اللغويّ القويّ، الدي يمكنه من خرق القواعد المألوفة، وصنع التعابير الجديدة.

✓ أمّا عن موقف الناقدة من الأوزان الخليليّة فهو المغايرة لا التنكر، و موقفها هذا جاء نتيجة حتميّة دعت إليها ضرورة الثورة على تقاليد الشعريّة القديمة، و التزامها بها في آن، فضلا عن ولادة شكل شعريّ جديد - الشعر الحرّ-كتبت به، و اتجّهت إليه بكل طاقاتها و حماسها، ما جعلها تعتبر ان " الشعر الحرّ ليس وزنا معيّنا أو أوزانا، بقدر ما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل، تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربيّة الستة عشر

1-ينظر: نازك الملائكة، مقدّمة ديوان "شظايا و رماد"، ص:09

2- المصدر نفسه، ص: 11

3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 10

4- المصدر نفسه، ص ن

المعروفة"[1]. ثم تقول في تصريح آخر لها بأنّ " أساس الوزن في الشعر الحرّ أنه يقوم على وحدة التفعيلة و المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحريّة في **تنويع عدد التفعيلات"[2].**

يبدو تأسيسا على ما سبق أنّ مسألة الوزن بالنسبة (لنازك الملائكة) مسألة حرّيّة وتنويع في عدد التفعيلات، الغرض منها التخفيف من حدّة الإيقاع الشعريّ، القائم على ثنائيّة المعادلة في البيت الشعريّ، و تخليصه من طابعه الإلزاميّ الخليليّ.

- ثم تتحدّث عن القافيّة "ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت، فترى انها خنقت احاسيس كثيرة و وادت معاني لا حصر لها في صدور شعراء اخلصوا لها، ذلك أنّ الشعر لا يستطيع أن يكون إلاّ وليد الفورة الأولى من الإحساس.. وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أوّل عائق يعترض سبيل اندفاعها"[3]

و القافيّة في نظر الناقدة، كانت دائما ذلك العائق الذي يزداد تقلّصا كلّما زاد انفعال الشاعر، ما يضطرّ الشاعر إلى أن يوزّع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، و التفكير في القافيّة، وهذا أبرز دليل على مدى طغيان هذه الإلهة المغرورة"[4]، ثم تعترف لنا نازك الملائكة انها اخضعت القافيّة احيانا لا كثر مما فعل غيرها، و تحيلنا على نماذج من قصائدها التي حواها ديوان شظايا و رماد، و التي عمدت إلى تغييرها في كل قصيدة تنظمها، فقصيدة (الكوليرا)كانت المقطوعة فيها أطول ممّا ينبغي..، في حين حرّرت القافيّة تحريرا تامّا في قصائد مثل: (مرّ القطار) و (جدران و ظلال) و (خرافات) و غيرها، امّا قصيدتها (الجرح الغاضب) فتقول أنّ أسلوب تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي (إدغار آلان بو) في قصيدته Ulalume"[5].

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،ص: 85
2- المصدر نفسه، ص: 63
3- نازك الملائكة، مقدمة ديوان "شظايا و رماد"، ص: 18
4- ينظر: المصدر نفسه، ص: 18- 19
5- ينظر: المصدر نفسه، ص: 20

غـير أنّ مـا يمكننـا ملاحظتـه هـو ذلـك الاضـطراب الـذي سـاد في تنـاول الناقـدة **للقافيّـة، و**الـذي رسـم بوضـوح حيويّـة فكرهـا النقـديّ، والـذي بـدوره **عكـس قلـق الناقـدة إزّاء تلـك** التجربـة الشـعريّة الجديـدة، و محاولـة رصـد حركـة القصـيدة الحـرّة، الـتي خرجـت تـتلمّس طريقـا وعـرا في خارطـة الشـعر العـربيّ الـذي امتـد عميقـا في ذاكـرة القـارئ العـربيّ و وسمهـا بسـمات **خا**صة، لم يكن من السهل تجديد بعضها و التنازل كليّا عن بعضها الآخر.

- ✓ثم سعي الناقدة إلى تقديم البديل متمثّلا في تجربة الشعر الحرّ.
- ✓التا كيد على ظاهرة الإبهام و الرمز و الإيحاء في الشعر
- ✓محاولـة تطبيـق ذلـك علـى النمـاذج الشـعريّة الـتي تضـمنتها بعـض القصـائد في مجموعـة **شظايا ورماد**

✓وأخـيرا تنبـؤ الشـاعرة/ الناقـدة بـالتطوّر اللاّ حـق للشـعر العـربيّ، إذ تؤكّـد في ختـام **مقـدمتها بـأنّ** الشـعر العـربيّ يقـف علـى حافـة تطـوّر جـارف، لـن يُبقـي مـن الأ**سـاليب القد**ـة شـيئا، فـالأوزان و القـوافي و الأسـاليب و المـذاهب سـتتزعزع قواعـدها جميعا...وذلـك **نتيجـة** المثاقفة و الإقبال الواسع على قراءة الآداب الأوروبيّة و دراسة أحدث النظريات.

صـفوة القـول، أنّ للبيـان وظـائف عـدّة، تختلـف مـن تقـديم لآخـر، أو قـد تتشـابه **مـع بعضـ**ها الـبعض، مـن بينهـا ضـمان القـراءة الحسـنة و الجيّـدة للإبـداع، في حـين قـد تكـون وظيفـة **البيـان أو**المقدّمـة توجيـه القـارئ أو مـدّه بخيـوط دلاليّـة قـد تسـعفه في فهـم الـنص و تقبّلـه جماليّـا **و فنّيا.**

و فيمـا يـأتي محاولـة لرصـد أهـم الوظـائف الـتي تضـمّنها بيـان **نـازك الملائكـة، و الوقـوف عند** أهم القضايا التي جاءت مجتمعة في فعليّ النقد و التنظير.

وظائف البيان الشعريّ لدى نازك الملائـــكة:

قبـل مباشـرة تحليـل وظـائف البيـان الشـعريّ لـدى نـازك الملائكـة، يجـب الإشـارة إلى أن الأعمـال الشـعريّة للشـاعرة تحفـل بثلاثـة مصـاحبات نصـيّة تمثّـل خطـاب المقدّمـة المـرتبط بالـدواوين المفـردة للشـاعرة، وهـذه المقـدمات/ البيانـات تـرتبط علـى التـوالي بـديواها الثـاني (شـظايا و رمـاد) و الثالـث (قـرارة الموجـة) ثم بـديواها الخـامس (يـغيّر ألوانـه البحـر)[1]، لكـن الـذي يهمّنـا نحـن هـو إصـدارها الثـاني الـذي فسـحهامشا مهمّـا لقضيّة الشعر الحـرّ، و الـذي حمـل أوّل وثيقـة نظريّـة وقعتهـا الشـاعرة لتجعـل منهـا مصـاحبا نصـيّا مقـدماتيّا لـديواها الثـاني شظايا و رماد.

يـنهض البيـان المرافـق لـديواها الثـاني شـظايا و رمـاد بـوظيفتين أساسـيتين تنتظمـان في إطـار مسـألة (كيـف) الـتي تـربط رهـان تـأمين قـراءة جيّـدة بالـدور الإخبـاريّ للمصـاحب النصـيّ، أكثر مما تربطه بدوره التقييمي للنص وهما كالتاليّ:

1- التجنيس الشعري:

" تعتـبر هـذه الوظيفـة مـن أهـمّ وظـائف مسـألة (كيـف)، إذ يربطهـا (جـيرار جنيـت) Genette Gérard، بالمراحـل التاريخيّـة أو الانتقاليّـة الـتي يمـارس فيهـا نـوع مـن التجديـد، فتكـون الحاجـة فيهـا ماسّـة إلى نصـوص موازيّـة تضـيء تلـك الانحرافـات الجميلـة عـن المعـايير الـتي لا تـزال تحـتفظ بسـلطتها القضـائيّة لـدى المجتمعـات الفنيّـة و الجماليّـة المعاصـرة لهـا، و رصـد مثـل هـذه الانحرافـات عـادة مـا يكـون بغـرض توسـيع مفهـوم الجـنس الأدبيّ أو حـتى تجـاوزه، باتجاه نظرة تركيبيّة تقوم على الدمج و تكسير النقاء الأجناسي"[2].

" وعـادة مـا تمـنح هـذه الوظيفـة للمقدّمـة نـبرة بيـان حقيقـيّ، وهـذا بالفعـل مـا تحقّـق لمقدّمـة نـازك الملائكـة، سـواء في بنائهـا الملفـوظي التنظـيريّ أو في نبرهـا الخطابيّـة السـجاليّة العنيفـة،

1- ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص: 256- 258.
2- المرجع نفسه، ص: 259

فالناقـدة تـدافع في بيانها عـن التجديـد اوّلا مـن خـلال نقـد قـيم التقليـد، في الـوزن و القافّيـة واللّغـة، و ثانّيـا مـن خـلال الـدعوة الحماسـيّة إلى مشـروعها الشـعريّ المتمثـل في تجربـة الشـعر الحـرّ"[1]، في حـين يـرهن تحقـق وظيفـة التجنـيس الشـعريّ في بيـان "نـازك الملائكـة" بتنـاوب فعلـيّ النقـد و التنظـير، و فيمـا يـأتي سـنتعرّف علـى الوظيفـة النقديّـة الـتي تضـمّنت وجهـين: الأوّل نقد أسلوب الخليل، و الثاني نقد اللّغة.

فأمّــا نقــد طريقــة الخليــل، فجـاء في بيانهـا التصـريح التـالي: "و يقولـون: مـا لطريقـة الخليـل؟... ألم تصـدأ لطـول مـا لامسـتها الأقـلام و الشـفاه منـذ سـنين و سـنين؟ ألم تألفهـا اسماعنـا، و ترددهـا شـفاهنا و تعلكهـا اقلامنـا حـتى مجتهـا و تقيأهـا؟ منـد قـرون و نحـن نصـف انفعالاتنا بهذا الأسـلوب حـتى لم يعـد لـه طعـم و لا لـون، لقـد سـارت الحيـاة، و تقلّبـت عليهـا الصـور و الألـوان و الأحاسـيس و مـع ذلـك مـازال شـعرنا صـورة لــــ: (قفـا نبـك) و (بانـت سعاد)، الأوزان هي هي، و القوافي هي هي... و تكاد المعاني تكون هي هي".[2]

أمّـا نقـدها الثـاني فقـد خصّصـته للّغــة المحنّطــة إذ تقـول: " و يقولـون مـا للّغـة؟ و أيّـة ضـرورة لمنحهـا آفاقـا جديـدة؟فينسـون أنّ اللّغـة إن لم تـركض مـع الحيـاة ماتـت، و الواقـع أنّ اللغـة العربيّـة لم تكتسـب بعـد قـوّة الإيحـاء الـتي تسـتطيع بهـا مواجهـة اعاصـير القلـق و التحـرّق الـتي تملا انفسـنا اليـوم، إنها قـد كانـت يومـا لغـة موحّيـة، تتحـرّك و تضـحك، و تبكـي وتعصـف ثم ابتليـت بأجيـال مـن الـذين يجيـدون التحنـيط و صـنع التماثيـل، فصـنعوا مـن ألفاظهـا نسـخا جاهزة، و وزّعوها على كتّابهم و شـعرائهم، دون أن يـدركوا أنّ شـاعرا واحـدا قـد يصـنع للّغـة مـا لا يصـنعه ألـف نحـويّ و لغـويّ مجتمعـين، ذلـك أنّ الشـاعر بإحساسـه المرهـف وسمعـه اللّغـويّ

1- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة، ص: 259
2- نازك الملائكة، مقدمة "شظايا و رماد"، ص :09

الـدقيق، يمـدّ للألفـاظ معـاني جديـدة لم تكـن لهـا، و قـد يخـرق قاعـدة مـدفوعا بحسّـه الفـنيّ، فـلا يسيء إلى اللّغة و إنّما يشدّها إلى الأمام"[1].

أمّا فيما يتعلّق بالجانب التنظيريّ في بيان (نازك الملائكة) فقد طرح قضيّتين هما:

قضـيّة الشـعر الحـر: الـتي تعتـبر بمثابـة البـديل الـذي قدّمتـه نـازك الملائكـة **بعـد نقـدها** لطريقـة الخليـل، فتقـول:"و الملاحـظ في ديـوان شـظايا و رمـاد أنّـه تضـمّن لـون بسـيط مـن الخـروج علـى القواعـد المألوفـة، في بعـض القصـائد مثـل قصـيدة: (جامعـة الظـلال)، و(لـنكن أصـدقاء)، و (مرثّية يـوم تافـه)، و(أغنيّـة الهاويّـة)، و غيرهـا مـن القصـائد، و هـي في مخاطبتهـا للقارئ تقول إنّها أحسّـت أنّ الأسـلوب الجديـد -الشـعر الحـر- في ترتيـب تفاعيـل الخليـل يطلـق جنـاح الشـاعر مـن ألـف قيـد"[2]، ثم تواصـل الناقـدة حـديثها عـن الطريقـة الجديـدة في الكتابـة الشـعريّة دون أن تنسـى تـذكير القـارئ بـأنّ الأسـلوب الجديـد لـيس خروجـا علـى طريقـة الخليـل بقـدر مـا هـو تعـديل لهـا، يتطلّبـه تطـوّر المعـاني و الأسـاليب خـلال العصـور الـتي تفصـلنا عـن زمـن الخليـل، وعـن مزيّـة هـذه الطريقـة تقـول الناقـدة في بيانهـا: "انهـا تحـرّر الشـاعر مـن عبوديّـة الشـطرين، فالبيـت ذو التفاعيـل السـت الثابتـة يضـطرّ الشـاعر أن يخـتم الكـلام عنـد التفعيلـة السادسـة، و إن كـان المعـنى الـذي يريـده قـد انتهـى عنـد التفعيلـة الرابعـة، بينمـا يمكّنـه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[3].

__قضيّة التعبير__:

تقـول الناقـدة بخصـوص هـذه القضـيّة أنّ:" القـارئ العـربيّ يتهـرّب مـن الشـعر الرمـزيّ، لأنّ اللّغـة تجابـه التعبـير عـن مثـل هـذه الأحاسـيس المبهمـة أوّل مـرّة، فلـيس غريبـا أن تتـوتّر (...)، أمّـا الاعتقـاد بـأنّ ذاتيّـة العـربيّ تنفـر بطبعهـا مـن الرمـوز، فهـو رأيّ لا تعتقـد بـه الناقـدة، **مـن**

---

[1]- نازك الملائكة، مقدمة "شظايا و رماد"، ص: 08- 09- 10.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 13

[3]- المصدر نفسه، ص: 08- 09- 10

منطلـق أنّ الـنفس البشـريّة غامضـة "مغلّفـة بـألف سـتر"، و قـد تلجـأ الـذات إلى التعبـير عـن نفسـها - تقـول الناقـدة في ذات السـياق- بأسـاليب ملتويّـة، تثيرهـا جملـة مـن الأحاسـيس الراكـدة في أعمـاق العقـل البـاطن..، إذ ليسـت مثـل هـذه الأحاسـيس الغريبـة وقفـا علـى إنسـان، سـوى أنّ التعبـير عنهـا يختلـف، فالإنسـان العـاديّ يراهـا في أحلامـه، أمّـا الفنّـان فيُعبرّ عنها بفنّه وأحلامه معا"[1].

مـن هنـا تتبلـور في نـص البيـان- وعـبر مجمـوع القضـايا السـابقة الـذكر- وظيفـة التجنـيس الشـعريّ المتّصـلة بالـدعوة إلى الشـعر الحـرّ كمقـترح يمثّـل انحرافـا عروضـيّا عـن بنيّـة الخليـل الصـارمة، و رغبـةً في إيقـاظ الإيحـاء الشـعريّ القـادر علـى التسـلّل إلى منـاطق الظـل القابعـة في أعمـاق الـذات، ثم إنّ هـذا المفهـوم الـذي تبنّتـه الناقـدة للشـعر و اللّغـة يمكـن بسـطه في الأسـس النظريّة التاليّة[2]:

1. الشعر الحرّ ظاهرة عروضيّة
2. الشعر تعبير عن الذات
3. أهميّة الرمز و الإيحاء في اللّغة الشعريّة
4. الشعر و اللّغة يتطوّران بتطوّر الحياة
5. أسبقيّة الشعريّ عن النحويّ و اللّغويّ.

" وفي تواشـجٍ مـع كـل هـذه القضـايا النظريّـة لوظيفـة التجنـيس الشـعريّ ضـمن مسـألة (كيـف)، و في لحظـة الاسـتعادة النقديّـة، يطـرح البيـان الآثـار السـلبيّة للقافيّـة الموحّـدة علـى قضيّتين أساسيتين في الشعر العربيّ هما: قضيّة الملحمة و قضيّة الشعر الغنائيّ.

فأمّـا في قضـيّة الملحمـة فجـاء في بيـان الناقـدة التصـريح التـالي: "قـالوا إنّ العربيّـة لغـة واسـعة (...)، و نسـوا أنّ أيّـة لغـة مهمـا اتسـعت و غنيـت لا تسـتطيع أن تمـدّ ملحمـةً بقافّية موحّـدة،

[1]- نازك الملائكة، مقدمة "شظايا و رماد"، ص: 21- 22.
[2]- ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية ، ص: 261.

أيـاً كانـت، و لم يتنبهـوا إلى أنّ ذلـك كـان واحـدا مـن الأسـباب الـتي حالـت دون وجـود الملحمة في الأدب العربيّ"[1].

أمّـا عـن الشـعر الغنـائيّ (و الشـعر العـربيّ غنـائيّ كلـه تقريبـا) فتقـول: " مـنَ المؤكّـد أنّ القافيّـة الموحّـدة قـد خنقـت أحاسـيس كثـيرة (...)، والشـعر في نظـر الناقـدة وليـدة الفـورة الأولى مـن الإحسـاس، تلـك الفـورة الـتي تعـترض القافيّـة الموحّـدة سـبيلها (...) و هـو مـا جعلهـا تقـول بـأنّ أدبنـا القـديم قلّمـا نجـد فيـه قصـائد موحّـدة الفكـرة، يسـيطر عليهـا جـوّ تعبـيريّ واحـد منـذ مطلعها إلى ختامها"[2].

ومـن ثمّـة، فالواضـح أنّ وظيفـة التجنـيس الشـعريّ قـد قـادت الناقـدة إلى كـل هـذا السـجّال للـدفاع -في النهايـة- عـن مزايـا مشـروعها و منجزهـا مـن الشـعر الحـرّ، ومـا يسـتند إليـه مـن وعيّ شعريّ و آخر نظريّ [3].

وظيفة إعلان القصد:

و المقصـود بهـا إعـلان المؤلـف عـن المقصـديّة الدلاليّـة لعملـه، و هـي تهـتمّ ايضـا بتقـديم وجهـة نظـر دلاليّـة ذاتيّـة تسـاعد المتلقـي علـى إنتـاج قـراءة جيّـدة للعمـل، "مـن جهـة أخـرى تنطـوي وظيفـة إعـلان القصـد في بيـان الناقـدة نـازك الملائكـة علـى وظيفـة ثانيّـة مهيـأة للوظيفـة الأولى، وهـي وظيفـة (تعيين السـياق)، الـتي سـعت الناقـدة مـن خلالهـا الكشـف عـن مقصـديتها الدلاليّـة بخصـوص بعـض نماذجهـا مـن قصـائد الشـعر الحـرّ، و حـتى تـبرّر الناقـدة انخراطهـا في لعبـة مرايـا التأويـل كـان لابـدّ لهـا مـن تعيـين السـياق الشـعريّ و الجمـاليّ لتجربتهـا الشـعريّة، فتعيين مثـل هـذا السـياق يمكـن أن يشـتغل أيضـا كـنصّ مـوازي ضـمني ينغـرس ضـمن مسـألة (كيـف) الـتي تسـاعد القـارئ علـى إنتـاج قـراءة جيّـدة للـنص، تقـول نـازك الملائكـة: "ولـيس قصـدي مـن هـذا التعليـل للتعبـير الرمـزيّ و السـرياليّ أن أقـول إنّ طائفـة مـن قصـائد هـذه

[1]- نازك الملائكة: مقدمة "شظايا و رماد"، ص: 17- 18.
[2]- ينظر: نازك الملائكة، المقدمة، ص: 19.
[3]- ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص: 261- 262

اموعـة - شـظايا و رمـاد- تنتمـي إلى هـذه المدرسـة أو تلـك، و إنمّـا أودّ أن أمهّـد لطائفـة مـن القصـائد الـتي عالجـت فيهـا حـالات تتعلّـق بالـذات الباطنيّـة أحيانـا، و باللّاشعور أحيانـا، وهـي حـالات لم يقـف عنـدها الشـعر العـربيّ إلاّ نـادرا، فهـو قـد وقـف نفسـه علـى معالجـة السـلوك اارجيّ للإنسان"[1].

"فالسـياق المقصـود في نـص نـازك الملائكـة هـو سـياق جماليـات البـاطن و اللّاوعـي الـذي يرفـد المفهـوم التعبـيريّ في هـده المقدمـة بمكـوّن رمـزيّ يثـير غنائيّـة الشـعر العـربيّ، و يجـنح بهـا جهـة الإفصـاح عـن اختلاجـات الـدواخل الإنسـانيّة بلغـة مكتنـزة بالإيحـاءات و الظـلال، فمثـل هـذا السـياق الرمـزيّ لـذي يحتفـي بـالغموض كقيمـة فنيّـة و جماليّـة، هـو الـذي يـنهض كمـبرّر لاشتغال وظيفة إعلان القصد"[2].

مـن هنـا يبـدو أن نـازك الائكـة اشـتغلت في بيااا/مقـدمتها ضـمن وظيفـة إعـلان القصـد، بتاويـل بعـض نصـوص اجموعـة الصـادرة عـن مفهـوم التعبـير الرمـزيّ، هـده النصـوص حاولـت الناقـدة ان تضـيء مـن خلالهـا للقـارئ لعبـة التعبـير الرمـزيّ بغـرض تمكينـه مـن الاسـتئناس بهـدا الـنمط مـن التعبـير الجديـد، و نعـرض بإيجـاز لثلاثـة نمـاذج مـن خـلال تصـريحات الشـاعرة/ النا قدة ذ ا"[3]:

النموذج الأوّل: قصيدة: "الخيط المشدود في شجرة السرو":

تقـول: "حاولـتُ رسـم صـورة شـعرّية للانفعـالات و الخـواطر الـتي اعـتر ت شـابا فـوجئ بنبـأ مـوت حبيبتـه، وسـيلاحظ أنّ القصّـة العاطفيّـة في هـذه القصـيدة ثانويّـة الأهميّـة بالنسـبة للخـيط المشـدود في الشـجرة، ومـا كـان لـه مـن صـلة وثيقـة بشـرود الشـاب المصـدوم، وحالـة الهـذيان الـداخليّ الـتي اعترتـه، فعقـدة القصـيدة تعتمـد علـى الحالـة الـتي تعـتري إنسـانا يتلقـى نبـأً مثـيرا فاجعا لا يتوقّعه"[4].

1- نازك الملائكة، مقدمة "شظايا و رماد"، ص : 23- 24
2- نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص: 262
3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 263
4- نازك الملائكة، المقدمة، ص: 24

النموذج الثاني: قصيدة "مرّ القطار":

تقـول فيهـا: "لـن يعثـر القـارئ علـى شـيء مثـير في هـذه القصيدة،كوصـف لقطـار أو لرحلـة في هـذا القطـار، فقـد كـان غرضـي الأساسـيّ مـن كتابتهـا أن أعـبرّ عـن الشـعور الغـامض الـذي يحسّـه المسـافر لـيلا بالدرجـة الثالثـة مـن القطـار، فهنـاك حالـة التعـب الكلـيّ (...) هنـاك صـوت عجـلات القطـار الرتيـب، ثم هنـاك منظـر المسـافرين الغربـاء و قـد جمعـتهم عربـة القطـار صـفوفا، و القطـار يصـفّر بـين حـين و حـين، فيثـير إحساسـا غريبـا في الـنفس، و بـين فـترة وأخـرى يصـدف أن يتثـاءب مسـافر غريـب لا نعرفـه، فـإذا أحـسّ قـارئ (مـرّ القطـار) بـبعض هذا الجوّ، كان ذلك حسبي"[1].

النموذج الثالث: قصيدة " الأفعوان":

" أمّـا قصـيدة (الأفعـوان) فتقـول الشـاعرة انهـا عـبّرت فيهـا عـن الإحسـاس الخفـيّ الـذي يعترينـا أحيانـا بـأنّ قـوّة مجهولـة جبّـارة تطاردنـا مطـاردة نفسـيّة ملحّـة، و كثـيرا مـا تكـون هـذه القـوّة مجموعـة مـن الـذكريات المحزنـة أو هـي النـدم، أو عـادة نمقتهـا في سـلوكنا الخـارجيّ أو صـورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هي النفس

لهـا مـن رغبـات و مـا فيهـا مـن ضـعف و شـرود أو أيّ شـيء آخـر، فـالأمر متوقّـف علـى ذاتيّة القارئ، وليس يعنيه أن أعين (أفعواني أنا)، فذلك أمر ثانويّ"[2].

مـن خـلال هـذه النمـاذج الثلاثـة، نلاحـظ أنّ مـا يحظـى بالاعتبـار في تلقـي القصـيدة لـدى الشـاعرة/ الناقـدة، هـو مـدى قـدرة القـارئ علـى التجـاوب مـع الحالـة الشـعريّة و النفـاذ إلى عقدها الاساسيّة، فكل قصيدة من النماذج السابقة الذكر تعبّر رمزيّا عن حالة معيّنة:

---

[1]- نازك الملائكة، مقدمة "شظايا و رماد"، ص: 25- 26

[2]-نازك الملائكة، المقدّمة، ص: 26.

* النموذج الأوّل: حالة الشرود و الهذيان جرّاء تلقي نبأ فاجع مفاجئ

* النموذج الثاني: حالة المشاعر الغامضة التي يحسّ بها المسافر ليلا في القطار

* النموذج الثالث: حالة الإحساس الخفيّ بقوّة مجهولة تطارد الذات"[1].

في الأخير نستنتج أنّ "نازك الملائكة" عملت جاهدة على دفع القارئ باتجاه التطابق مع المجالات الشعريّة القادرة على توليد أصداء متعدّدة انطلاقا من مجموعة عقد رمزيّة يتوجّب على القارئ فكها لاكتشاف جماليات الباطن الدي عبّرت عنه الشاعرة في بياها.

البيان الشعري و قضيّة التلقيّ:

يعد التواصل من المجالات التي حظيت باهميّة بالغة في الاونة الاخيرة، نظرا لاشتماله على كل مظاهر الحياة الإنسانية، من لغات منطوقة، و إيحاءات، و حركات، و صور و حتى العادات، لدرجة اصبح فيها التواصل يشكل فلسفة العلوم الحديثة، و من المجالات التي لها علاقة وثيقة بالتواصل، مجال التلقي الذي أصبحت له نظريّة تعنى بقراءة النصوص و تأويلها، بل و إعادة إنتاجها من قبل المتلقي، الذي حظي هو الأخر باهتمام كبير في العمليّة الإبداعيّة، حيث كان لظهور نظريّة التلقي أهميّة كبيرة على دوره - المتلقي- البارز في تحديد مسيرة الإبداع الفنيّ و وجودها، فالشاعر قطعا لا ينظم لنفسه، و الروائيّ لا يسرد الأحداث الطويلة لتظلّ حبيسة روايته، و لا وجود لنص المبدع دون تفاعل خلّاق بينه وبين قارئه لتحقيق غاية المبدع التي أبدع من أجلها، و إيجاد دور المتلقي في استقباله للنص وتحقيقه للفهم المطلوب حسب طبيعته، وفكره، ومعتقداته، و عصره.

و إذا كانت نظريّة التلقي بشكلها الحديث وليدة هذا العصر في المدارس النقديّة الغربيّة، فلا بدّ من الاعتراف بأنّ وجود الكثير من مبادئها في الفكر النقديّ العربيّ القديم كان أمرا جليّا و واضحا، و أنّ الاهتمام بالمتلقي و دوره الداعم لعمليّة الإبداع في الشعر قد شغل اهتمام النقاد بشكل كبير في مؤلفاهم النقديّة، و اراء النقاد العرب التي تبنّت

[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي، ص: 264.

النظـر في أهميّـة المتلقـي و دوره الـداعم للإبـداع كثـيرة، نجـدها منشـورة بـين ثنايـا الكتـب النقديّـة في مختلف العصور.

فالمتلقي علـى هـذا الأسـاس، لـيس عنصـرا جديـدا عُـرِفَ بظهـور نظريـات التلقـي في حقبـة السـتينات في جامعـة (كونسـتانس) بألمانيـا الغربيّـة علـي يـد كـل مـن (هـانز روبـرت يـاوس Hans Robert Juas) و(فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser)، اللّذان اعتمدا على المـيراث الألمـاني الفلسـفيّ بصـفة عامـة، و الفلسـفة الظاهراتيـة (phénoménologie) بصـفة خاصّـة، بـل هـو موجـود في مضـمار الدراسـات الأدبيّـة و النقديّـة منـذ بدايـة الإبـداع الفـنيّ ، أمّـا ظهـور العنايـة بـه فهـي ليسـت وليـدة الصـدفة أو الحظ، و لكنّهـا وليـدة ظـروف تاريخيّـة عالميّـة أوجـدت في ألمانيـا منشـأ هـذه النظريّـة، حيـث أصـبح التلقـي علمـا يتضـمّن مصـطلحات و مفـاهيم خاصـة بـه[1]، فأصـبح المتلقـي محـور العمليّـة الإبداعيّـة و المؤشّـر الـرئيس فيها، فأضحت القراءة بذلك عمليّة تفاعل بين المبدع و المتلقي و النص.

إنّ مـا يجـدر الإشـارة إليـه هنـا، هـو أنّ "بعـض المهتمـين و المتخصصـين يـرون أنّ نظريّـة التلقـي في بعـديها العمـودي و الأفقـي، تشـبّعُ كثـيرا مـن الحاجـات الإيديولوجيّـة و المعرفيّـة و التربويّـة و النفسـيّة، فقـد نشـأت مـن بلـد خـرج منهزمـا مـن الحـرب العالميّـة الثانيّـة، و نشـأت في سـياق يمقـتُ التـاريخ و ويلاتـه بعـد تلـك الحـرب، و نشـأت في سـياق (إبـدال) معـرفيّ جديـد مثـل الـتحكّم الـذاتيّ و الإعلاميـات، ونشـأت أيضـا في سـياق إطـار منافسـة إقليميّـة، وعلـى هـذا فقـد نظـر إليهـا البـعض علـى أنهـا نظريّـة المنهـزم الـذي يسـعى إلى النهـوض مـن كبوتـه، والـذي يريـد أن يسـتخلص العـبرة مـن تاريخـه الخـاص، أو هـي نظريّـة مـن يريـد أن يسـترجع القيمـة الإنسـانيّة المسـلوبة، لكـي يبـدع و يخـترع ليتجنّـب كـل الصـعوبات الـتي تعترضـه، و يبتكـر في مقابل ذلك حلولا ناجعة لها"[2].

1- ينظر: خضر ناظم عودة، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقي، ط 01: 1997، دار الشروق - عمان- ص: 11

2- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر و التوزيع - المدارس- الدار البيضاء، ط 01: 2000، ص: 45

يتضـح ممـا سـبق ان نظريّـة التلقـي ليسـت مجـرّد مقاربـة جماليّـة لمجموعـة مـن النصـوص، بـل هـي جـزء مـن نسـق فكـريّ عـام، بـدأ يؤسّـس نفسـه منـذ مطلـع السـتينات معتمـدا علـى الفلسفات الاجتماعية الداعيّة إلى حريّة الأفراد.

إنّ خطـاب البيـان لـدى نـازك الملائكـة يعتـبر بمثابـة العتبـة الـتي حاولـت مـن خلالهـا نـازك الملائكـة إقنـاع المتلقـي بضـرورات التجديـد، أو لنقـل الثـورة علـى بعـض أسـاليب القصـيدة التقليديّـة، لـذلك جـاز لنـا اعتبـاره جـواز سـفرٍ استعانت بـه الناقـدة للمـرور إلى منـاطق ملغّمـة في بنـاء القصـيدة الكلاسـيكيّة، خصوصـا بالنسـبة لهـا هـي كـامرأة تمـارس النقـد، لـذلك فالأجـدر بنـا و نحـن نحـاول ان نـتلمّس اثـر بيانهـا في المتلقـي/ الجمهـور، أن نتسـاءل: هـل كتبـت نـازك الملائكة بيانها إلى الجمهور ام إلى قارئ متخصّص؟

و هل ما أبدعته نازك الملائكة – البيان باعتباره خطابا نقديّا– ينضوي تحت أدب الحريّة.. أم أدب التوجّه؟

إنّ خطـاب البيـان في العمـل الأدبيّ يعتـبرُ بمثابـة المولّـد للعديـد مـن الـدلالات الـتي تمتـدُّ إلى مسـتوى فضـاء الـنص الـذي يحـوي في طيّاتـه عـدد لا يحصـى مـن الـدلالات الـتي تتوجّـه إلى القـارئ لفـك رموزهـا و معانيهـا بدقّـة وبطـرق جماليّـة، غـير أنّ مـا يسـتدعي الانتبـاه حقـا هـو التمييـز بـين (الجمهـور) و (القـرّاء)، وهـذا التمييـز لـيس هيّنـا، إنّـه يؤشّـر إلى اتجـاهين يسـلكهما خطـاب البيـان في طريقـه إلى المتلقـي[1]، و إذا كـان الجمهـور سـيدا لاتجـاه شـفاهيّ لا عـودة فيه إلى البداية.

الشاعر ← **الجمهور**

[1]- ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي - دراسات نقديّة -، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 01: 1997، ص: 63

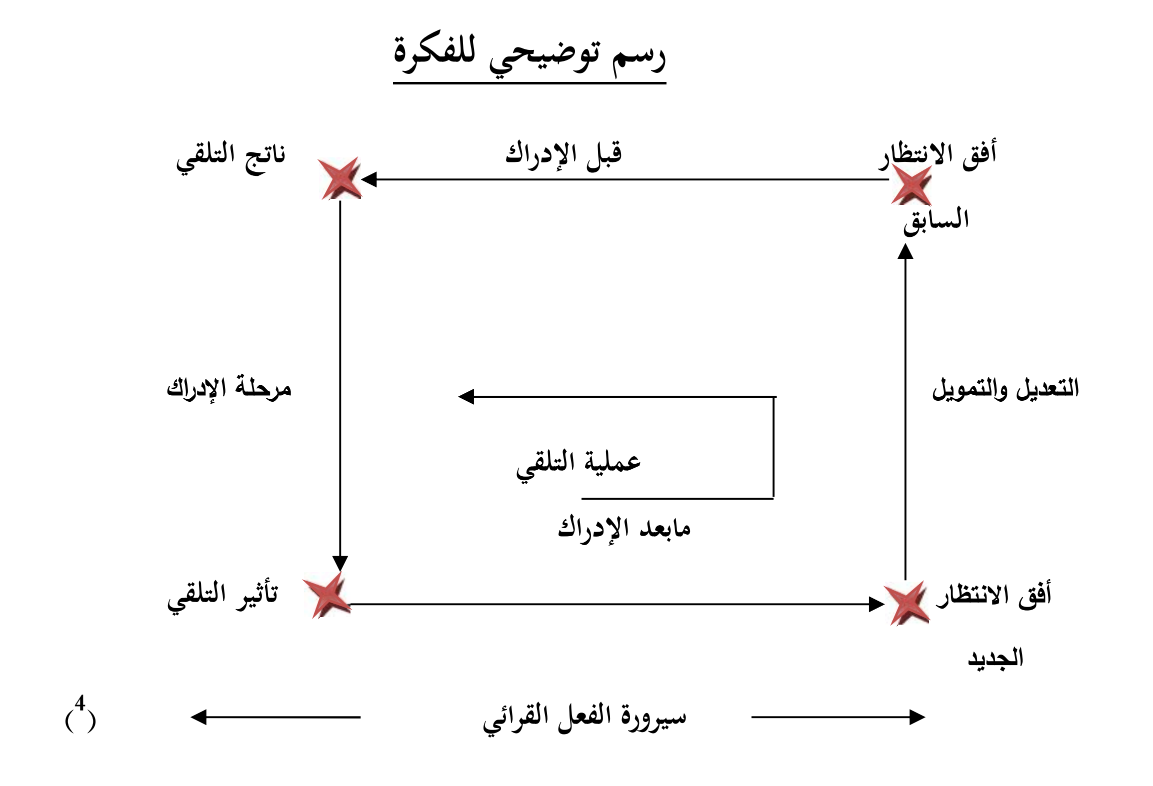
*يشير الجمهور إلى حالة عامة من التلقي، فهو كتلة يحرّكها الشبه في الروح العامة لا الخصائص الفرديّة، لذلك نجده يستسلم في تلقيه للإبداع إلى دوافع مشتركة (نفسيّة، ذوقيّة، معرفيّة)، و الجمهور من جانب آخر هو بقيّة من بقايا الفاعليّة الشفاهيّة التي حكمت مسيرة التلقي و الإستجابة من الشاعر إلى الجمهور، دون أن يتاح لهذا الإتجاه ان ينفتل عائدا إلى البداية: ينظر: علي جعفر العلاّق، الشعر و التلقي، ص: 63- 64.

فإنّ القرّاء يمثلون في الغالب الاتجاه الآخر، فهم ليسوا كتلة أو منجدا، إنّهم عيّنات منعزلة عن بعضها البعض، هم تجسيد لفرديّة التلقي و خصوصيته، يلامسون العمل الإبداعيّ لا باعتبارهم محيطا عاما متجانسا، بل بكونهم أفرادا، يستعين كلّ منهم بآلياته الخاصّة (الخبرة، المعرفة) على القراءة والتلقي[1]، و في الوقت الذي يقف فيه الجمهور في نهاية طريق لا يقبل العودة، فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيويّ يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولّد عنه طريق آخر يعود إلى النص ثانيّة"[2].



و عليه فإنّ الطريق هنا يربط بين النص و القارئ، و هذا الطريق لا يتّخذ وجهة واحدة بل يسلك اتجاهين متعاكسين، يغذيّ أحدهما الآخر، عكس الحالة الأولى التي تربط بين الشاعر و الجمهور الاستهلاكي[3].

رسم توضيحي للفكرة



([4])

1- ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي ص: 63
2- المرجع نفسه، ص: 63
3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 63
4- حبيب مونسي، القراءة و الحداثة، مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، 2000، ص: 251

و منه يمكننا القول بأن النص لم يعد إنجازا لمؤلفه، بل صار خلقا يقوم به القارئ في إطار فاعليّة القراءة المبدعة، المنفتحة على الإمكانات التأويلية للمتلقي (القارئ) النموذجيّ.

لقد اعتبرت الناقدة نازك الملائكة (النقد) نشاطا مستقلاّ، وفي مقابل ذلك حاولت أن تجد له معايير لغويّة و فنيّة و اجتماعيّة، فراحت تشخّص مقاومة الجمهور العربيّ لحركة الشعر الحرّ بالرفض ومحاولة عدم الفهم في قولها: "فلم يرض - الجمهور- أن يتقبّل هذا الشعر الجديد، و لا أن يحاول فهمه"[1]، ثم راحت الشاعرة الناقدة تستقصي أسباب هذا الموقف المعادي، فوجدت أنّ جزءا منه سببه التأخر في ثقافة الجمهور ووعيّه الأدبي و الشعريّ، أمّا الجانب الآخر فيبدو وجيها لسبب ما في نظر الناقدة، و في الحالتين ترى نازك الملائكة أنّه لا ينبغي التهجّم على الجمهور، فإذا كان هو متأخّرا فإنّ واجبنا أن نعلّمه، أمّا إذا كان على حق، فعلينا أن نرى الحق و نقرّه و لو كان ضدّنا"[2].

و قد صنّفت الناقدة الأسباب التي جعلت الجمهور يقف من آرائها التجديديّة في الشعر موقف المقاومة إلى ثلاثة أصناف نذكرها على التسلسل الآتي:

- ✓"العوامل التي اتصلت بطبيعة الشعر الحرّ و اختلافها عن طبيعة أسلوب الشطرين.
- ✓العوامل التي تنشأ من ظروف الشعر العربيّ، خاصة في الفترة التي ولد فيها الشعر الحرّ
- ✓عوامل نشأت عن إهمال الشعراء في كتابتهم للشعر الحرّ و عدم عنايتهم بتهذيب شعرهم، وقلّة معرفتهم بالشعر العربيّ"[3].

ما نلاحظه هنا هو أنّ نازك الملائكة أصابت إلى حد ما، في النوع الأوّل من العوامل في ملامستها لما يعرف اليوم بأفق توقعات القارئ (أفق الانتظار)، فالقارئ كان ينتظر عند قراءة النصوص الشعريّة المعاصرة، أن يتطابق ما يقرأه مع ما يعرفه هو على مستوى النوع الشعريّ الذي كان يقرأه، و تكوّنت خبرته و ذائقته على أساسه، لكنّه سرعان ما اطلع على شعر الشطرين غيرّ رأيه الذي لم يتلاءم مع هذا الشعر الجديد خاصّة في بداياته الأولى.

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 118
2- ينظر: المصدر نفسه، ص ن
3- المصدر نفسه، ص: 119

في حين يبقى العامل الثاني الذي أرجعته نازك الملائكة إلى الشعراء أنفسهم (من إهمال و عدم عناية و قلّة معرفة با□وروث الشعريّ) سببا آخر خذل توقّع القارئ، - خاصة بلجوء الشاعر إلى الترجمات الشعريّة عن اللّغات الأجنبيّة و شيوع قصيدة النثر - لأنّ ما أصبح يقرأه على أنّه شعر خالف في بنياته وتراكيبه ما ألفه واعتاد عليه.

لذا فالناقدة لا ترى في رفض الجمهور للشعر الحرّ إلاّ سوء فهمٍ يمكن أن يزيله الوعي □عرفة نظام هذا الشعر، وقبل هذا، التزام الشعراء بدورهم في الحفاظ على طبيعة الكتابة الشعريّة.

ومنه نخلص إلى أنّ الناقدة أولت عناية بالغة للقارئ و إسقاطاته على النص من تفسيرات وتأويلات، فهي لا ترفض تفاسير معيّنة لقصائدها، بل تضع القارئ في إطارها، و هو ما جسّدته في ط. يدا □عنونة بـ (الأفعوان)، فهي في هذه القصيدة لا تقترح أيّة تفسيرات، و لا تعترض بدورها على أيّ منها، تقول في بياها: ... فالأمر متوقف على ذاتيّة القارئ، و ليس يعنيني أعين أفعواني أنا فذلك أمر ثانويّ - في نظرها – و إ□.ا الهمّ أن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار، و س . ى . رب منه[1].

نستنتج مما سبق أنّ جمهور نازك الملائكة، حين تلقى نصوصها الشعريّة، لم تتوافق سماته - الشعر - مع صورة القارئ الفعليّة المألوفة في ذهنه، فأحسّ بصدمة وصلت به حدّ □يبة، و ذلك لعدم مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي انطوى عليها العمل □ديد[2]، و بالتالي لم ينسجم مع نمطها الجديد في الكتابة الشعريّة، لكن الملاحظ هو أنّ آرائها التجديديّة و بعد فترة و جيزة من الضجّة التي أُقيمت حولها، لاقت رواجا كبيرا لدى المتلقين على جميع المستويات (القرّاء العادي□، النموذجيين، النقّاد، وحتى الشعراء أنفسهم، و الجمهور بصفة عامة)، وذلك راجع في نظرنا - نحن على الأقل - إلي تغيير القارئ لأفق انتظاره عن طريق البحث عن الانسجام بينه وب□ النمط □ديد، و العمل على فهمه و التواصل معه.

1- ينظر: نازك الملائكة، مقدمة "شظايا و رماد"، ص: 26

2- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقي، ص: 140

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنّ المتلقي هو المتحكّم الأوّل بعمليّة تطوّر العمل الأدبيّ، وليس المبدع كما كان مألوفا سابقا.

إنّ حضور المرأة في الشعر، و حضور الشعر لدى المرأة، سمة غطّت جميع مراحل الشعر العربيّ، قديمه وحديثه، و لعلّ ما اشتملت عليه كتب الأدب من ذكر لشاعرات عربيّات مبدعات كالخنساء وليلة الأخيليّة... و غيرهنّ كثيرات، لهو أكبر دليل على ميزة هذه النماذج الرائعة و التي تجسّدت كعاملٍ فاعلٍ منتجٍ لتلك العلاقة بين الشعر و المرأة.

ثم إذا كنّا قد وجدنا المرأة كموضوع في زوايا الشعر العربيّ القديم (الغزل/ الرثاء)، جاز لنا أن نتساءل اليوم عن موقع إقدام هذه المرأة كفاعل في حركة الحداثة الشعريّة و الشعر المعاصر، و ما هي موضوعات شعرها في تلك العمليّة الإبداعيّة؟

الفصل الثـــاني:

" المفاهيم الرؤيويّة و حداثـــة البناء الفكـــريّ لدى نازك الملائكة "

تعـد قضـيّة الشـكل و المضـمون كـبرى قضـايا النقـد الادبيّ قديمـه و حديثـه، لانهـا تعـالج أسـس البنـاء الفـنيّ و تشـكّل قاعـدة التعبـير اللغـويّ، " لـذلك نجـد نـازك الملائكـة في دعوهـا إلى الحركـة الشـعريّة الجديـدة تؤكّـد علـى المضـمون باعتبـاره واحـدا مـن العوامـل الاجتماعيّـة الموجبـة الـتي جعلـت الشـعر الحـرّ ينبثـق، والملا ّ فـت للانتبـاه هـو أنّ جـوهر تلـك الـدعوة كـان الثـورة علـى القوالـب الشـكليّة الـتي تمسّـكت لقـرون بـالقيم الظاهريّـة المجـرّدة، مـن دون ان تسـمح لنفسـها بالالتفـات إلى المعـاني الفكريّـة الخاصّـة بالشـاعر و الـتي سـاهمت الحيـاة المعاصـرة في تشـكيلها، هذه الحياة التي تمقت الشكلية الجاهزة و تجنح إلى الحركة و التطوّر[1].

" وقـد تنبّـه النقّـاد إلى أنّ الاهتمـام بالشـكل مـن اجـل الشـكل أمـر لا يليـق بمفهـوم الحداثـة الشـعريّة في عصـرنا الحاضـر، فالمضـمون و الشـكل مترابطـان، و الخـبرات الإنسـانية و الفنيّـة المخلصـة لم تعـد تعبـا بهـذا التقسـيم للعمـل الفـنيّ بـين روحـه و جسـده، معنـاه و مبنـاه، موضـوعه و أسـلوبه، إلاّ عنـد الـدرس و التحليـل و النقـد، أمّـا في مراحـل الخلـق و الابتكـار بالنسـبة للشـاعر المبـدع فـإنّ أي مضـمون حـي يقتضـي شـكلا حيّـا و العكـس صـحيح أيضا..فالرؤيا الشعريّة و ثوب هذه الرؤيا الشعريّة شيء واحد"[2].

و ممّـا تجـدر الإشـارة إليـه هـو أنّ الناقـدة دعـت إلى الاهتمـام بالمضـمون عـبر مسـيرة حركتهـا الشـعريّة كـذا النقديّـة، و حاولـت أن توفّـق بـين أهميّـة الشـكل و تـداعيات المضـمون، قائلـة: "لابـدّ لنـا أن نقـف في الوسـط مسـيطرين تمـام السـيطرة علـى المضـمون، و الأداة في وعـي واتّـزان، و إلاّ فـلا بـدّ لنـا أن نبقـى أطفـالا مخطئـين إلى الأبـد، نضـيّع مـرّة الشـكل لفـرط حرصـنا علـى المضـمون، و نضـيّع في المـرّة التاليّـة المضـمون بسـبب إيثارنـا للشـكل"[3]، و يتّضـح مـن كـلام الناقـدة أنّ موقفهـا مـن الشـكل و المضـمون تـوفيقيّ و ذلـك مـن خـلال سـعيها لإيجـاد موازنـة بينهمـا، و هـي نفـس الفكـرة الـتي دعـت إليهـا الحركـة الرومانسـيّة حـين نـادت إلى الـربط بـين

1- ينظر: عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص: 46

2- نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية - النادي الأدبي الثقافيّ -جدّة- السعودية، ط 01: 1988، ص: 190

3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 297

الشـكل و المضـمون باعتبارهمـا وجهـان لعملـة واحـدة ، أي أنّ "المعـنى و اللّفـظ متلازمـان لسـبب أساسـيّ في فكرهـا، وهـو أنّ الشـعر تعبـير عـن الوجـدان، و الوجـدان حـادث في الـنفس"[1]، كـون هـذه الأخـيرة المقيـاس الوحيـد للتعبـير الصـادق عـن ذات الشـاعر و أحوالـه النفسيّة في علاقتها بالمجتمع.

ولا شـكّ أنّ التحـوّل الشـكليّ للقصـيدة المعاصـرة، رافقـه تحـوّلا آخـر علـى مسـتوى المضـمون و الدلالـة و"اختلـف مجـال التنـاول في التجربـة الشـعريّة تبعـا لاخـتلاف مفهـوم الشـعر و وظيفته في كلّ عصر من العصور، وذلك تبعا لاختلاف الإطار الحضاريّ لكل عصر"[2].

ففـي ظـل النظـرة الكلاسـيكيّة اهـتم الشـعر العـربيّ بـالتعبير عـن الحيـاة العامّـة في ظاهريتهـا، في حـين اهتمـت نمـاذج قليلـة بالحيـاة الخاصـة الذاتيّـة، و حينمـا أخـذ المـد الكلاسـيكي ينحسـر عـن الحيـاة الفنيّـة في الأدب العـربي، بـدات الـدعوة الرومانسـيّة بجربـة ذاتيـة تهـدف إلى التعبـير عـن الشخصـيّة الداتيّـة و مشـاعرها و وجـداها وأحاسيسـها الخاصـة مـن خـلال نكبـة الإنسـان الجديـد، الـذي عـاين الحيـاة كمعضـلة في كـلّ أوجههـا، فعبرّت الحركـة عـن الحـب المحـروم، و عزلـة الفـرد عـن المجتمـع، و البحـث عـن الأمـان في أحضـان الطبيعـة، و الوجـدانيات القلقـة و غيرهـا مـن الموضـوعات الـتي حفلـت بهـا اشـعار الرومانسـيّين في بـداياها الاولى، و ظلـت الحركـة مسـتحوذة علـى الـدوق الشـعريّ العـربيّ حـتى هاية الحـرب العالميـة الثانيّـة الـتي تمخّضـت عنهـا العديـد مـن الثـورات، الاجتماعيـة و الثقافيّـة و السياسـيّة، أخصـبت الـوعي بقضـيّة الفـن و الفنـان، مـا جعـل التعبـير الفـنيّ حصـيلة التمـازج الخـلاّق بـين الـوعي الـذاتيّ و الـوعي الجمـاعيّ"[3]، "فاهِمـاك الشـاعر الحـديث بالإطـار الحضـاريّ لعصـره جعلـه يكتشـف موضـوعات جديـدة غـير الظـواهر المحليّـة و التعبـير عـن الهمـوم الفرديّـة الخاصـة، محـاوِلا خلافـا لـذلك أن

---

[1]-عبد اللهّ الغذامي، الموقف من الحداثة و مسائل أخرى، ط 02: 1991، ص: 65

[2]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط 01: 1984 ص: 225

[3]- المرجع نفسه، ص: 226

يفهـمَ أبعـاد عصـره و قيّمـهِ و مثُلـهِ"[1] .وهـذا نـاتج لأصـالة الرؤيـة الشـعريّة لـدى الشـاعر، و الـتي تعدّدت وجوهها و اتّسعت في القصيدة العربيّة المعاصرة.

ثم إنّ "الاعـتراف بوجـود الرؤيـة في الأعمـال الشـعريّة، هـو اعـتراف بـأنّ الأديـب ابـن بيئتـه، و لكـن ليسـت تلـك البيئـة الضـيّقة الحـدود تاريخيّـا و جغرافيّـا، بـل إنّ هـذه البيئـة قـد تتّسـعُ لتشـمُلَ البيئـة الإنسـانيّة بأكملهـا، كمـا أنّ هـذه البيئـة قـد لا تعـني الواقـع الاجتمـاعيّ للإنسـان المبـدع بقـدر مـا تعـني الكينونـة الإنسـانيّة بأكملهـا"[2]، ذلـك أنّ الرؤيـة قائمـة في ذهـن كـلّ مبـدع، و هـو بـوعيّ منـه أم بغـير وعـي يعـبرّ عنهـا في أعمالـه الإبداعيّـة مـن خـلال عرضـه مجموعـة مـن المواقـف إزاء واقعـه و مجتمعـه، و إزاء الوجـود ككـل، "هـذه المواقـف قـد تكـون تركيـزا لموجـود معـين أو نفيـا لـه بجميـع مسـتوياته و مجالاتـه"[3]، ذلـك أنّ "المبـدع الحـق ينفـرد بطاقـة رؤيويّـة تنفـذ إلى جـوهر الحقـائق الأساسـيّة في الوجـود، و بقـدرة علـى التعبـير تتخطّـى اللّغـة التقريريّـة إلى لغـة مجازيّـة إيحائيّـة، و عنـدما تتعمّـق رؤيـا الأديـب و تتّضـح، يبلُـغُ تعبـيره أبعـادا رمزيّـة و أسـطوريّة تعيد خلق اللّغة و الوجود"[4].

مـن هنـا يمكننـا القـول أنّ: "الرؤيـة الشـعريّة بنيـة أساسـيّة مـن بنيـات العمـل الإبـداعيّ الشـعريّ، و هـي مجموعـة أجوبـة و مواقـف مـن القضـايا الـتي تشـغل المبـدع و تشـغل عصـره، إلاّ أنّ هـذه المواقـف و هـذه الـرؤى قـد تتعـدّد و تتشـعّب لـدى الشـاعر الواحـد نتيجـة تعـدد طـرق التعبـير و مجالاتـه، إلا انهـا لا تتبـاين، بـل تتطـوّر و تنمـو عـبر مسـيرته الإبداعيـة لتُشـكِّل في النهايـة نسـقا متكـاملا، فتقـترب بـذلك مـن الشـموليّة و الكلّيـة، حيـث تصـبحُ الآثـار الأدبيـة حينـذاك تعبـيرا عـن موقـف كلـيّ مـن الكـون و الوجـود و الإنسـان"[5]، علمـا أنّ طـرق تصـوير

[1]- ، السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ص: 227
[2]- البشير سراته، الرؤية الشعرية، موقع الأساتذة المبرزين و الباحثين في اللغة العربية بالمغرب، ص: 10، الموقع: www.arabeagreg3.voila.net/pdf
[3]- المرجع نفسه، ص: 04
[4]- المرجع نفسه، ص: 08
[5]- المرجع نفسه، ص: 07

هـذا الكـون تختلـف مـن فنـان لآخـر و ذلـك حسـب طريقـة تفاعلـه مـع الحيـاة و الأحـداث الاجتماعيّــة و السياســيّة والاقتصــاديّة و الثقافيّــة، فكــلٌ يجسِّــدُ إعــادة صــياغة الواقــع شــعريّا بالشكل الذي يتوافقُ مع آرائه و معتقداته.

فالرؤيـة الشـعريّة بهـذا،"ليسـت نقـلا أو نسـخا حرفيّـا للواقـع و تِعـدَادًا لمعطياتِـه و ظـواهرِه، بـل هـي كشـف لـه،و اكتشـافا للعلاقـات الكامنـة بـين ظـواهره و قضـاياه، تم تجاوزهـا في إطـار مبـدأ التغيـير الـذي تنبـني عليـه لتنْشِـئَ إطـارا جديـدا للواقـع نفسـه، و في هـذا الصـدد يقـول الـدكتور جـابر عصـفور: "و عـادة مـا نـذهب إلى القـول بـأنّ خيـال الشـاعر هـو الـذييُمَكِّنُـهُ مـن خلـق قصـائد ينسـجُ صـورها مـن معطيـات الواقـع، و لكنّه يتجـاوز حرفيّـة هـذه المعطيـات و يعيـد تشـكيلها سـعيا وراء تقـديم رؤيـة جديـدة متميّـزة للواقـع نفسـه"[1]، كمـا انهـا – الرؤيـة –كفيلـة بتحديـد الفـوارق الجوهريّـة بـين المبـدعين، و تحديـد مجـال التفاضـل بيـنهم، و الـذي يتّضـحُ عنـد كـلّ واحـد في كيفيّـة تشـكيل تلـك الـرؤى في مضـامين و إيقاعـات و عبـارات و صـور تجعـل العمـل الفـنيّ أكثـر خلـودا وفاعليّـة، فهـي بقـدر مـا تعبِّـرُ عـن إتّسـاع الأفـق الثقـافيّ للشـاعر وصدقه العاطفيّ، تزيد في قيمة العمل الشعريّ و أبعاده الاجتماعية و الإنسانية.

" وقـد يعتقـد الـبعض أنّ سـرّ نجـاح الأعمـال الإبداعيّـة في تمثيـل رؤاهـا يعـود إلى الجانـب الشـكليّ للأثـر الأدبي، و هـذا مـا يثـير قضـيّة الشـكل و المضـمون بـدليل أنّ الرؤيـة الشـعريّة هـي مجموعـة أفكـار يقـوم الشـاعر بـالتعبير عنهـا بواسـطة عناصـر لغويّـة و بلاغيّـة، و هـذه العناصـر هـي سـرّ تفاضـل الشـعراء، و الحـق أنّ الرؤيـة الشـعريّةهـي تصـوّر يشـمل مـا يسـمى بالشـكل والمضــمون دون التمييــز بينهمــا، ذلــك انهــا كــلّ متكامــل مــتلاحم متجــانس الاجــزاء، و ان الجانـب الشـكليّ لقصـيدة معيّنـة مهمـا بلـغ في مسـتواه الجمـاليّ و البلاغـيّ لا يمكـن أن يرقـى بالنص إلى أعلى الدرجات الفنيّة، دون تحقيق نفس المستوى في مجال الأفكار"[2].

1- البشير سراته، الرؤية الشعريّة، ص: 07
2- المرجع نفسه، ص: 08-09

ثم إنّ تجربـة الشـعر الجديـد ذات الوجـوه المتعـددة تباينـت إلى مـوقفين اثنـين: "الموقـف الاجتمـاعيّ الـذي نشـأ نتيجـة احتكـاك الشـاعر بمشـكلات الحيـاة الـتي يعيشـها و إدراكـه لخطـورة الـدورة الـتي يقـوم بها إزاء هـده المشـكلات، و الموقـف الـداتيّ الـدي جـاء نتيجـة مباشـرة لاصـطدام الـذات بـالوجود في مواجهتهـا لنفسـها و للوجـود الخـارجيّ، فقـد ضـم هـذا الموقـف في الواقـع عـددا مـن المشـاعر الذاتيـة، فقـد سـيطر الإحسـاس بـالحزن علـى أعمـال عديـدة ليتحـوّل إلى كونـه همّـا حياتيّـا سيطر علـى تجـارب شعراء كنـازك الملائكـة و صـلاح عبـد الصـبور، و احمـد عبـد المعطـي حجـازي، و بـدر شـاكر السـيّاب، و محمـد أبـو سـنّة، مـع تفـاوت في هـذا الإحسـاس بـالحزن في بواعثـه و نتائجـه"[1]، و هـو أحـد الوجـوه الـتي شـكّلت ملامـح الموقـف الـذاتي في الشـعر المعاصـر، و لعـل أوّل مظهـر مـن مظـاهر الحـزن يقابلنـا في الشـعر العـربيّ المعاصـر، هـو ذلـك الحـزن الرومانسـيّ الـذي نـراه في أعمـال نـازك الملائكـة، فقـد عـبرّ اغلـب شـعرها عـن حـالات وجدانيّـة و عاطفيّـة أثـارت في نفسـها دقـائق الشـعور الـذي سـرت فيـه شـحنات الحـزن المتشـائمة، و النابحـة عـن إحساسـها بعـدم التـوازن النفسـيّ بـين ذاهـا و بـين الواقع الخارجيّ.

فقـد عُرِفـت نـازك الملائكـة في مرحلتهـا الشـعريّة الأولى (عاشـقة الليـل) برومانسـيتها المتشـائمة مـن خـلال فكـرة المـوت الـتي ظهـرت جليّـا في ديواهـا هـدا، ذ شـكّلت هـذه الأخـيرة إحـدى منطلقـات نـازك الفكريّـة، و فيمـا يلـي معالجـة لأغلـب المنطلقـات الـتي شـكّلت الـوعي الشعريّ، و أخصبت الوعي النقديّ لدى الناقدة.

[1]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص:339

حضور التأمّل/ فاعليّة الحزن:

لقـد ظـلّ هـاجس المـوت لغـزا محـيرّا للـنفس الإنسـانيّة و صَدَىً تَـردَّدَ في كَوامِنِهـا، وهاجِسا أرّقَهـا ولازال "فـالموت وجـود حقيقـة الإنسـانية، وهـذا يعـني أنّ الحقيقـة الإنسـانيّة (وجـود للمـوت)، اي ان المـوت نهايـة طريـق وجودهـا، لـذا هـي تمـوت كـل لحظـة، لانها كـل لحظـة تتجـه في سيرها صوب نهاية طريقها في الوجود"[1].

"و المـوت في حركـة الحداثـة الشـعريّة لـيس موضـوعا و حسـب، بـل هـو موضـوع متـداخل بموضـوعاتها و عنصـر مـن عناصـر البنـاء الفـنيّ، و هـو يمثـل الفنـاء في مواجهـة البقـاء او الحياة"[2].

إن تيمـة الحـزن، مـن اهـمّ الموضـوعات الـتي تميّـزت بهـا القصـيدة العربيّـة المعاصـرة، إذ يعتـبر وجهـا آخـر مـن وجـوه الرؤيـة الشـعريّة لـدى الشـعراء المعاصـرين، " فقـد سـيطر الإحسـاس بـالحزن علـى اعمـال العديـد مـن الشـعراء الـدين اخـدوا منـه همّـا حياتيّـا سـيطر علـى تجـاربهم الشـعريّة كلّها"[3]، فقـد اعتبرهـا الناقـد (عـز الـدين إسماعيـل) صـفة حميـدةً، و واحـدة مـن المناقـب الـتي تمـاز بها الشـعر المعاصر عـن سـابقه، و راح يطلـق عليـه صـفة الدراميّـة، لأنّ العمـل الـدراميّ كمـا يـرى يلخّـص كـلّ القـيم التعبيريّـة في سـائر فنـون القـول، و هـو أعلـى صـورة مـن صـور التعبـير الأدبيّ[4]، بالاعتمـاد علـى تقنيـتي الحـوار الـداخلي و الخـارجيّ و الأسـلوب القصصـيّ.. و الواقـع أنّ هـذا التطـوّر الحاصـل في العمليّـة الشـعريّة مـا هـو إلاّ نتيجـة طبيعيّـة للتطـوّر الحاصـل في مجـالات الحيـاة كلهـا، و بخاصـة المجـال الادبيّ، فعلـى الصـعيد الشـعريّ نلمـس تلـك التغـيّرات الحاصـلة في مفهـوم القصـيدة و مفهـوم الشـاعر الـذي " تطـوّر مـن حيـث تكوينـه الثقـافيّ، وتطـوّر مـن حيـث إدراكـه لعملـه، و وعيـه بأهمّيـة هـذا العمـل و قيمتـه بالنسـبة للحيـاة، فلـم تعـد القصـيدة الـتي يكتبهـا مجـرّد أداة لإزجـاء وقـت الفـراغ، أو تصـويرا للمشـاعر والأحاسـيس، بـل

1- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص: 289
2- خليل الموسى، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 73
3- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 253
4-ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر، ص: 278

أصـبحت وحـدة في بنيـة متكاملـة تمثّـل حياتـه و مغامراتـه الإنسـانيّة في سـبيل استكشـاف الحقيقـة، أو مجموعـة الحقـائق ا□وهريّـة"[1]، و بالتـالي " أضـحت القصـيدة عمـلا صـميميّا شـاقا ينقـع لـه الشـاعر بكـلّ كيانـه، صـارت القصـيدة تشـكيلا جديـدا للوجـود الإنسـانيّ، و مزيجـا مركّبـا و معقّـدا مـن آفـاق هـذا الوجـود ا□ختلفـة، - أو لنقـل بإيجـاز- أـا صـارت بنيـة دراميّـة.."[2]، ليبقـى ا□ـدل القـائم حـول قضـيّة الفصـل بـين الشـكل و المضـمون و إيثـار أحـدهما عن الآخر، سوى أحكام تعسفيّة، فهما متلازمان و الترابط بينهما عميق جدا.

ثم إن بواعـث الحـزن تجلـت في دواويـن نـازك الملائكـة، خاصّـة ديوانهـا الاوّل (عاشـقة الليـل)، تقـول: "قـد يكـون الشـعر بالنسـبة للإنسـان ترفـا ذهنيّـا محضـا، غـير أنّـه بالنسـبة للمحـزون وسـيلة حيـاة"[3] ، فهـ ى إنـ ر فو .اةولـ دا (سـلمى عبـد الـرزاق/ أم نـزار ا□لائكـة) تألّمـت نـازك كثـيرا و عانـت معانـاة خاصّـة، و لم تجـد منفـذا لألمهـا سـوى أن تحبّـه، فكتبـت لـه (خمـس أغـانٍ لـلألم)[4]، حيـث راحـت تتسـاءل في أغنيـة عـن مصـدر هـذا الألم و مـن أيـن يأتينـا؟ تقول[5]:

مِنْ أينَ يأتينَا الأَلمْ

من أين يأتينَا؟...أليسَ في إمْكَانِنَا أنْ نَغلِبَ الأَلم؟

نشعلُهُ، نُقنِعُهُ بلُعبَةٍ، بأغنّية؟

ومن عَسَاهُ أن يكونَ ذلِكَ الألم؟...

كيفَ نَنْسَى الألمَ، كيفَ نَنْسَاه؟

مَنْ يُضِيءُ لَنَا لَيْلَ ذِكْراهْ؟

1- عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص: 282- 283

2- عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر، ص: 241

3- نازك الملائكة، شظايا و رماد، ص: 309

4-المصدر نفسه، قصيدة: "خمس أغانٍ للألم"، ص: 454

5- المصدر نفسه، ص: 455- 456 - 459

ثم تحاول أن تقنع نفسها بإجابات تلوم فيها النفس البشريّة، لانها هي التي تسقي الحزن بحبّها، تستسلم له بعدما يكون ملقى هنا و هناك، و هي التي تخصّص له زاويّة من القلب ليسكنها، فلا يقوى على ترك تلك النفس و مفارقتها، بالرغم من كل محاولات السيطرة عليه و التخلّص منه، ولكنّه يعود بدل المرّة مراتٍ ، متخفيّا في دفء الحب و حمُرة الورود، تقول **نازك الملائكة**[1]:

ثم اسْتَلمْنَا وردةً حمْراءَ دافِئَةَ العَبيرِ

أحْبَابُنَا بَعَثُوا بِها عبْرَ البِحَارِ

ماذا تَوَقعْناهُ فيها؟ غِبْطَة و رِضىً قَرير

لكنَّها انتَفَضَتْ و سَالتْ أدْمُعًاعَطْشى حِرار

و سَقَتْ أصَابِعَنَا الحزينات النَغَم

إنَّا نُحِبُكَ يا أَلَمْ .

و لما عجزت نازك الملائكة عن إيجاد سبيل للتخلّص من ذلك الألم، استسلمت وقرّرت التعايش معه، تقول[2]:

إنَّنَا بِالرضَا قَدْ سَقَينَاه...

أنتَ يَا مَنْ كَفُّهُ أَعطَتْ لُحُونًا وَ أَغَانِي

يَا دُمُوعًا تَمْنَحُ الحِكْمَةَ، يَا نَبْعَ مَعَانٍ

يَا ثَرَاءً وَ خُصُوبَهْ

يَا حَنَانًا قَاسِيا، يَا نِقْمَةً تَقْطُرُ رَحْمَهْ

نَحْنُ خَبَّأْنَاكَ فِي أَحْلَامِنَا فِي كُلِّ نِعْمَهْ

مِنْ أَغَانِينَا الكَئِيبَهْ.

1- نازك الملائكة، شظايا و رماد، ص: 456

2- المصدر نفسه، ص: 463- 464

و الملاحـظُ أنّ الحـزن لـدى نـازك الملائكـة لم يتولّـد لـديها مـن الحـب المفقـود أو مـن الموت، و الاتجاه نحو حزن كوني نابع من تأملها إزاء أحـوال الإنسـانيّة و الحيـاة، و الحـزن "كظـاهرة فكريّـة يرتكـز علـى مواقـف ذات فلسـفات محـدّدة، فالشـعر العـربيّ لم يعرفـه إلاّ منـذ تجارب الشعر الجديـد، مع بدايـة النصف الثـاني مـن هـذا القـرن، فقـد كـان حزنـا جديـدا اعتمـد علـى إدراك الإنسـان لمأسـاة الوجـود ككـل، و مأسـاة و جـوده داخـل هـذا الوجـود، و كانـت ظـروف وجـوده آنـذاك مهيّـأة لأن تحيـا تجربـة حـزن هائلـة، فقـد انتهـت نكبـة فلسـطين (1948)، عـن عـالم عـربيّ يواجـه لأوّل مـرّة فجيعتـه الحقيقيّـة و أبعـاد هـذه الفجيعـة الـتي كانـت سـببا هامـا في إحساسـه العميـق بـالحزن كنتيجـة مباشـرة لمـا أصـابه"[1]، هـذا بالإضـافة إلى عـدّة عوامـل أخـرى زادت مـن حـدّة ظـاهرة الحـزن في القصـيدة المعاصـر أهمّهـا: محنـة الـذات الإنسـانيّة و فقـدان العلاقـة المنطقيّـة بـين رغبـة الـذات وحتميّـة الواقـع، مـا جعـل مشـاعر الغربـة والضـياع و الفقـد و القلـق و التمـزّق تنمـو و تكـبر داخـل هـذه الـذات الـتي طالمـا طمحـت إلى التوافـق و الطمأنينـة و الحريّـة، "و يضـاف إلى هـذا تـأثّر الشـعر العـربي الحـديث بالنزعـة الحزينـة لـدى الشـعراء و الفلاسـفة الأوروبيـين، الـذين كـانوا أكثـر معاينـة لطغيـان الحضـارة الماديّـة، خاصـة كمـا تبـدّت في أشـعار ت.س إليـوت"[2]و "حينمـا انتشـرت مشـاعر الحـزن في الشـعر العـربي الحـديث، بعـد الفـترة الرومانسـيّة مباشـرةً، و في أوائـل العقـد الخـامس مـن هـذا القـرن كانـت متـأثّرة إلى حـد مـا بمـا شـاع مـن مظـاهر الحـزن في الحركـة الرومانسـيّة، و ظهـر هـذا جليّـا في أعمـال نـازك الملائكـة"[3]، أعمالهـا الـتي تجلّـت فيهـا الكآبـة واليـأس و الحـزن نتيجـة فقـدان التـوازن النفسـيّ بـين ذاتهـا و بـين واقعهـا الخـارجي، إضـافة إلى تاثرهـا النسـبيّ بـالادب الغـربيّ، تقول الملائكة في قصيدتها(الكـوليرا) [4]:

سَـكَنَ اللّيْلُ

1- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 255- 256

2- المرجع نفسه، ص: 256

3- المرجع نفسه، ص: 256

4- نازك الملائكة، شظايا و رماد، قصيدة: " الكوليرا "، ص: 138

أَصْغِ إلى وَقْعِ صَدَى الأنّاتْ

في عُمْقِ الظُّلمَةِ، تَحتَ الصمتِ ، على الأمْواتْ

صرخَاتٍ تَعلُو، تَضطَرِبْ

حُزنٌ يَتَدفّقُ يلتَهِبْ ...

في كلِّ فؤادٍ غَليانْ ..

في الكوخِ السَاكِنِ أحْزَانُ..

و هنـا نلاحـظ وصـف الشـاعرة لحالـة المـوت المنتشـر في القـرى و المـدن، فهـي هنـا تـتكلّم عـن الحـزن الـذي سـبّبه الألم نتيجـة المـوت ، و في قصـائد أخـرى اسـتخدمت الشـاعرة الحـزن كشـحنات نفسـيّة كئيبـة لمواجهـة الواقـع، وكتبريـرات خياليّـة في مواجهـة تجربـة الفشـل المعاشـة، فامتلأت قصائدها بألفاظ الأسى و الكآبة و الخوف والألم[1]، تقول نازك الملائكة[2]:

جَسَدِي فِي الألَمْ ... خَاطِرِي فِي الوُجُودْ

بَيْنَ هَمْسِ العَدَمْ ...وَ صُرَاخِ الوُجُودْ .

امّا في قصيدها (يحكى ان حفارين) و التي تقول فيها[3]:

طَالَمَا حَفَرَا فِي التُرَابْ

حَفَرَا فِي الضَبَابِ رُبَمَا حَفَرَا فِي شُحُوبِ الخَرِيف

أَوْ عُبُوسِ الشِتَاءِ المُخِيفْ

طَالَمَا شُوهِدَا يَحْفِرَانْ

يَحْفِرَان، يَظَلاّنِ يَحفِرَان فِي لَهْفَة يَحْفِرَان

وَ هُمَا الآنَ فَوقَ الثرَى مَيِّتَانْ ..

1- ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 256

2- نازك الملائكة، ديوان: " شظايا و رماد"، قصيدة: "جحود "، ص: 89

3- المصدر نفسه، قصيدة: " يحكى أن حفارين"، ص: 321- 325.

و المتأمل لهذه الأبيات يلاحظ "تلك المفارقة بين حفر القبور و موت الحفارين، و هي مفارقة تتمثّل في مأساة هذا الوجود، إذ أنّ هاذين الحفارين لم يتّخذا مهنة حفر القبور وسيلة للموت، بل سبيلا للحياة، ولو توسّعنا قليلا لقلنا أنّهما صنعا من الموت وسيلة حياة، فحياتهما قامت على أكتاف الموت، لكنّ الموت نفسه لم يقم على كتفيهما، فلم تكن تلك القبور المحفورة تستدعي الموت، أي أنّ وقوع الموت ليس ضرورة يفرضها القبر المحفور"[1]، فالموت إذن بالنسبة للشاعرة نتيجة غير منطقيّة بالنسبة للحياة، و "هو نابع من فقدان تلك العلاقة المنطقيّة/ السببيّة بين ظواهر الوجود التي تنعكس بفظاعتها على ذات الشاعر، وقد تنطلق تلك الذات صارخة في وجه هذا الكون الذي تمثّل الحياة في أكذوبة عريضة، لأنّ الشيء الحقيقيّ فيها هو الموت و ليس الحياة"[2].

وقـد وصـل الحـزن بالشـاعر المعاصـر حـد اليـأس مـن الحيـاة و تمـني المـوت، لأن الحيـاة بالنسـبة لهـؤلاء الشـعراء أكذوبـة، ولنـا في (صـلاح عبـد الصـبور) مثـال علـى ذلـك إذ يقـول في قصـيدته مذكرات الصوفيّ بِشر الحافي) [3]:

تَعَالَـــى اللهُ هَذَا الكَوْنُ مَوْبوءٌ، وَ لا بُرءُ

وَ يَقْصِفُنَا الرَحمنُ عَجِّلَ نَحوَنا المَوتُ

تَعـَالى اللّهُ، هَذَا الكَوْنُ لا يُصْلِحُهُ شَيءُ

فأينَ المَوتُ ؟ أينَ المَوتُ ؟ أينَ المَوتُ ؟.

"ومـن الشـعراء الـذين تحـدثوا عـن [illegible]، الشـاعر العراقـي (مسـلم الجـابري) إذ يقول في قصيدة له بعنوان (عصر الأحزان) [4]:

يَا لَيْلَـــى... هَذَا عَصْرُ الأَحْزَانِ

عَصْرُ الأَلَمِ المُتَراكِمِ فِي كُلِّ مَكانِ

والوَحْشَةُ خُبْزٌ يَومِيٌّ للإنسَـــانِ".

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 360

[2]- المرجع نفسه، ص: 361- 362

[3]- صلاح عبد الصبور، من ديوان " أحلام الفارس القديم"، دار العودة، - بيروت- 1998، ص: 267

[4]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص: 272

و علـى وفـق هـذا نسـتنتج أنّ ظـاهرة الحـزن اشـترك فيهـا الشـعراء عامـة، لكنّهـا تفاوتـت بحسـب المواقـف و طـرق التعبـير، و زاويـة النظـر إلى الحـزن، غـير أنّ الملاحـظ هـو طغيـان و تمـرّد ظـاهرة الحـزن كفكـرة و كموقـف مـن الوجـود في الشـعر المعاصـر، و قـد أرجـع بعـض النقّـاد والدارسـين موجـة الحـزن هـذه إلى أثـر التحـوّلات الاجتماعيـة في الـنظم السياسـيّة داخـل الـوطن العـربي، و كـذلك تبـاين الإيـديولوجيات السياسـيّة السـائدة آنـذاك، و أثرهـا في طبيعـة العلاقـة التي كانت تربطها بالجماهير.

" امـا بالنسـبة لنـازك الملائكـة فقـد راى بعـض دارسـي شـعرها ان حزهـا يعـود إلى امـور عـدّة منهـا: نشـاها في اسـرة احاطتهـا بالرعايـة و غرسـت في نفسـها الاعتـداد بـالراي، و حـب الاسـتقلال، و منهـا ميلهـا إلى السـكون و العزلـة، تم مـوت ثلاثـة مـن اعـزّ اقارهـا في فـترات متقاربـة، ثم إقبالهـا علـى قـراءة شـعراء المدرسـة الرومانسـيّة مـن الإنجليـز، و أخـيرا المـرض الـذي لازمها لفترة من حياها"[1].

و هـذه العوامـل مجتمعـة أم متفرّقـة شكّلت حـاجزا نفسيّا لـدى شاعرتنا "هـذا الحـاجز سمّاه الـدكتور عبـد الله أحمـد المهنـا بـالاغتراب الاجتمـاعي مضـيفا إليـه الاغـتراب الإبـداعي النـاتج عـن ذاتـين مبـدعتين لـدى نـازك الملائكـة همـا: الـذات الشـاعرة و الـذات الناقـدة، ثم دعّمهمـا بحاجز الاغتراب الفكريّ الذي ظهر مبكّرا في مواقفها من الحياة"[2].

أمّـا المحطـة الـتي يجـدر بنـا التوقّـف عنـدها هـي أنّـه: " ثمّـة فـارق أساسـيّ بـين الشـعور بـالحزن و النظـرة المتشـائمة، فـالحزن قـد يعـزو نفسـا بعيـدة كـل البعـد عـن التشـاؤم و كـره الحيـاة، أمّـا بخصـوص تشـاؤم نـازك الملائكـة فقـد صـنّفه بعـض النقّـاد في خانـة الأعـراض النفسـيّة غـير المألوفـة، غـير أن وجـود مثـل هـذه الحـالات أو بعضـها لـدى المفكـرين و الأدبـاء لا يعـني أنّ حيـاهم كلهـا شـؤم و قلـق و تـوتر، كمـا لا يعـني ان الاضـطراب النفسـيّ هـو السـبب في توليـد

[1]- سامية صادق ديوب، الجوانب الإنسانية و الظواهر الفنية في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير في اللغة العربية و آدابها، جامعة البعث، 2007، ص: 29

[2]- المرجع نفسه، ص: 29

العبقريّـة، أو أنّ العبقريّـة تـؤدي إلى الاضـطراب العقلـيّ و النفسـيّ، بـل الأقـرب إلى الصـواب هـو أنّ هـؤلاء المبدعين قـد أصيب بعضـهم بـالقلق و الاكتئـاب، لكـنّهم اسـتطاعوا أن يسـتمرّوا في إبـداعاتهم العلميّـة و الادبيّـة علـى الـرغم مـن اضـطراباتهم و لـيس بسـببها"[1]، وكـذلك عنـد نازك الملائكة، فقلقها وانفعالها كانا دافعا لإبداعاتها الشعريّة و النقديّة على السواء.

ومنـه نسـتنتج أنّ مشـاعر الحـزن في الشـعر العـربيّ تعـدّدت و اختلفـت بـاختلاف المظـاهر و الرؤيـا، فـالحزن في فكـر هـذه المرحلـة لم يعـد يعـني مـا كـان يعنيـه قـديما (رثـاء الميّـت، أو فقـد الحبيـب)، بـل أضـحى الشـاعر المعاصـر يحـزن لموقـف اجتمـاعي، أو قضـيّة وطنيّـة، و قـد يحـزن لموقف فكريّ وجوديّ، و قد يأخذ هذا الحزن منحى آخر ذو ملامح ميتافيزيقيّة.

و في الأخـير نخلـص إلى القـول أنّ ظـاهرة الحـزن و الألم لـدى نـازك الملائكـة متجـذّرة في الضـمير الجمعـي للشـعوب العربيّـة إلى حـدّ بـروز هـذا الموقـف المتنـاقض بـين الرغبـة في تجـاوزه والتعاطف معه.

1. حضور القلق/ فاعلّية الموت:

لقـد شـغلت فكـرة المـوت الإنسـان منـذ القـدم، فـراح يفكّـر و يتأمّـل في حتميتـه علـى الـرغم مـن تبـاين الظـروف و اخـتلاف المعتقـدات و الانتمـاءات، و هـي حقيقـة ولّـدت لـدى المفكـرّ فيهـا نوعـا مـن الفـزع والخـوف الـذي أخرجـه "مـن دائـرة الطمأنينـة و جعلـه منكفئـا علـى ذات مليئـة بالضـياع و التمـزّق، و حالـة مـن عـدم الاسـتقرار، و هـو أمـر إن لم يكـن يثـير الجنـون في النفس، فلا أقلّ من أن يثير فيها الفزع"[2].

و ناقـدتنا واحـدة مـن أولئـك الـذين طغـى علـيهم التفكـير في موضـوعة المـوت الـتي راودهـا و هـي في مقتبـل العمـر، فانعكسـت في شـعرها و علـى تفكيرهـا في مراحـل حياتهـا الإبداعيـة، ويبـدو أنّ فكـرة فنـاء الإنسـان و استحالته إلى عظـام نخـرة هـي الـتي قـادت الشـاعرة إلى هـذا الهلـع و التشـاؤم إذ تقـول: " فقـد بقيـت أرفـض مسـألة فنـاء الإنسـان أشـدّ الـرفض، و أجـد لهـا في

[1]- م ن، ص: 31
[2]- عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص: 38

نفسي حزّ السكاكين، فأتعذّب بفكرة الدود الذي سيأكلنا، و الجماجم التي سنصير إليها، و هذه الفكرة بما فيها من رعب و حزن قد هدمت نفسيتي هدما، وكادت تقضي على حيويّة ذهني، و تدمّر مستقبلي، لولا أن تداركتني رحمة اللّه"[1].

و لعلّ ما يمكن ملاحظته في مطوّلة نازك الملائكة الشعريّة (مأساة الحياة و أغنية للإنسان)، أنّ حيّز التشاؤم و القلق قد أخذا نصيبا كبيرا منها، و الدليل على ذلك مطلع القصيدة إذ نجدها تقول[2]:

عَبَثًا تَحْلُمِينَ شَاعِرَتِي مَا

مِنْ صَبَاحٍ لِلَيْلِ هَذَا الوُجُودِ

عَبَثًا تَسأَلِينَ لَنْ يُكْشَفَ السِرُّ

وَ لَنْ تَنْعَمِي بِفَكِّ القُيُودِ.

نلاحظ أنّ العبثيّة و ظلمة الوجود الذي لا صباح له، و عدم انكشاف السرّ، و كذلك أسر الأسرار التي لا جواب لها، أمور توحي بالنظرة التشاؤميّة التي كانت تحجب رؤية الشاعرة للأشياء و الكون.

ولا نستغرب من هذه الافتتاحية، لأنّ الشاعرة نفسها تصرّح بذلك في قولها "وقد اتخذتُ للقصيدة شعارا يكشف عن فلسفتي فيها، هو هذه الكلمات للفيلسوف الألماني المتشائم (شوبنهاور): لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلّما أسدل الستار على هزيمة و موت، لست ادري لماذا نخدع انفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء؟ حتّام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي؟ متى نتدرّع بالشجاعة الكافيّة فنعترف بأنّ حب الحياة أكذوبة، و أنّ أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت؟"[3]، "و الفناء في نظر نازك الملائكة ما هو إلاّ نتيجة محتومة لخطيئته الأولى التي أخرجته من جنّة الخلد، و عرّضته لتجربة الحياة

1- المرجع نفسه، ص: 39

2- نازك الملائكة، ديوان: مأساة الحياة و أغنية للإنسان، المجلد الأول، دار العودة - بيروت- 1997، ص: 21

3- المصدر نفسه، ص: 06- 07

علـى الأرض"[1]، لـذلك نجـد أن هـاجس المـوت في عـالم نـازك الشـعريّ كثـير الـتردّد، لا يغيـب حـتى في عنـاوين قصـائدها (عيـون الأمـوات)، (أنشـودة الأمـوات)، (بـين فكـيّ المـوت)، (قلـب ميّت)..

ثم تضـيف قائلـة: "و الواقـع أنّ تشـاؤمي قـد فـاق تشـاؤم شـوبنهاور نفسـه، لأنّـه كـان يعتقـد أنّ الموت نعيم لأنّـه يختم عـذاب الإنسـان، أمّـا أنـا فلـم تكـن عنـدي كارثـة أقسـى مـن المـوت، كـان المـوت يلـوح لي مأسـاة الحيـاة الكـبرى، و ذلـك هـو الشـعور الـذي حملتـه مـن أقصى أقاصي صباي إلى سنّ متأخّرة"[2].

و لأنّ الرغبـة في الوجـود هـي مطمـع كـل إنسـان لتحقيـق ذاتـه عـن طريـق إدراك ذلـك الوجـود، فقـد أخـذت الشـاعرة تبحـث في جميـع الظـواهر المحيطـة بهـا عـن تفاسـير و إجابـات مقنعة لأسئلتها عن الموت و القدر و المصير، و الفناء و الخلود.

و وفقـا لمـا تقـدّم "فـإنّ الخـوف مـن المـوت كـان سببا مـن أسباب إلحـاد الناقـدة، فضـلا عـن اسـباب اخـرى تتصـل بالتـاتيرات الثقافيّـة، و قراءـهـا للفلسـفات الماديّـة و انقطاعهـا عـن المثـل الشـرقيّة بقيمهـا الروحيّـة و أفكارهـا الدينيّـة، و اتصـالها بـالفكر العلمـي القـائم علـى الاسـتدلال المنطقيّ و الماديّ، و النزوع إلى مثاليّة أفلاطونيّة لا حدود لها"[3].

وفي كتابهـا (قضـايا الشـعر المعاصـر)، فسّـرت الناقـدة ظـاهرة المـوت المبكّـر لشـعراء شـباب اغتـالتهم يـد المـوت و هـم في ريعـان الصـبا، هـؤلاء الشـعراء هـم: جـون كيـتس، محمـد الهمشـري، أبـو القاسـم الشـابيّ و أخـيرا روبـرت بـروك فتقـول: "نلاحـظ أنّ هنـاك صـفة مشـتركة يمتلكهـا هـؤلاء الشـعراء، علـى شـيء مـن التفـاوت هـذا الأخـير ترجعـه الناقـدة إلى سببين، الأوّل: حـدّة الإحسـاس أو القـدرة علـى الانفعـال العنيـف، و هـي صـفة خاصـة تفـوق قـدرات الطبقـة

---

[1]-محمد مصطفى هدّارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية للطباعة و النشر، ط 01: 1990، بيروت- لبنان، ص: 100

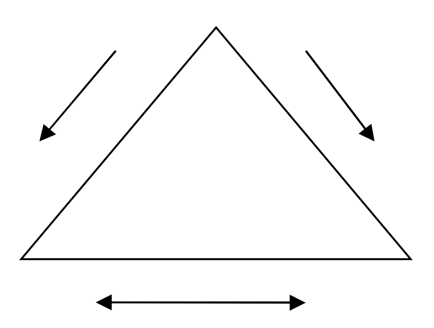
[2]- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص: 06- 07

* تعترف الناقدة بجرأة أنها في بعض مراحل حياتها أفضى بها الخوف من الموت إلى الإلحاد، تقول: " إنني لم أكن متديّنة في فترات حياتي كلها، لا بل إنني مررت بفترة إلحاد و تشكّك فضيع ما بين 1947- 1955"، عبد الرضا علي: نازك الملائكة الناقدة، ص: 38

[3]- عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص: 40

المتوسّـطة مـن النـاس العـادي"، ذلـك أنّ الانفعـال إسـراف في الطاقـة لا ترضـاه الطبيعـة، بـل تمقتـه في جميـع الجهـات، فـإن حصـل مـا لا ترضـاه، تعمـل جاهـدة علـى ردّ الحيـاة البشـريّة إلى الاعتـدال الـذي يضـمن لهـا البقـاء[1]، و عنـدما لا يتحقّـق هـذا الاعتـدال في الحـالات الشـعوريّة لـدى الشـاعر و تكـون لديـه مبالغـة في بـذل القـوى النفسـيّة، سـتؤدي بـه هـذه تلـك المبالغـة إلى أن "يسـتنفذ قـواه الروحيّـة و الشـعوريّة في بضـع سـنين، ثم يقـف لاهثـا فجـأة و يضـطرّ إلى أن يمـوت، فالانفعاليـة تشـبه الاحـتراق"[2]، ومـن ثمّـة يتكـوّن في حيـاة الشـاعر الانفعـاليّ مثلّـث مـن القيم، زواياه الثلاث هي: الانفعال و الشعر و الموت.

الانفعال



الشعر الموت

يتّضـح مـن خـلال هـذه الرسمـة،أنّ " الانفعـال أوّل طريـق إلى المـوت في حيـاة الشـاعر، لأنّ رصـيد الإنسـان مـن الطاقـة العاطفيّـة محـدود بحيـث إذا بـالغ في صـرفه انتهـى إلى إفـلاس انفعـالي مبكّـر، وهـذا الإفـلاس هـو البـاب المـؤدي إلى المـوت"[3]، ثم إنّ رؤيـة نـازك الملائكـة للمـوت متعـددة، فهـي تـراه مـن زوايـا متشـعّبة، و في أكثـر مـن ظـاهرة، عـدا الظـاهرة الإنسـانيّة الـتي يتعـدّد فيهـا المـوت هـي الأخـرى حسـب رأي الناقـدة، و هـي فكـرة تكـرّرت عنـد الشـاعرة بصور عديدة:

* الصورة الأولى: الموت عقاب من السماء
* الصورة الثانـيّة: الموت نتيجة الأطماع البشرية (الحرب العالمية الثانيّة)

1- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 276- 277

2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص: 279

3- المصدر نفسه، ص: 280

* الصــورة الثالثــة: المــوت نتيجــة الطبيعــة الثــائرة، (الفيضــانات/ الفيضــان الــذي اغــرق مدينــة بغــداد، و قــد كتبــت الشــاعرة لــذلك قصــيدتين، الأولى بعنــوان "المدينــة الــتي غرقــت"[1]، وقصــيدة " النهــر العاشــق"[2]، ثم انتقلــت إلى صــورة مــن صــور المــوت الــذي تتســبّب بــه الطبيعــة وهــي (البراكــين و الريــاح)، و أخــيرا و لــيس آخــرا، المــوت نتيجــة الوبــاء الاجتمــاعي (الــذي كتبــت حولــه الشــاعرة أوّل قصــيدة "الكــوليرا"[3]، بــدات بهــا حــركتي الشــعر الحــرّ و الحداثــة الشعريّة).

* الصورة الرابـــعة: تتجلّى هذه الصورة في موت القلب بضياع الحب.

* الصورة الخامسة: تتجلى في الموت الصوفيّ، المفضي إلى الحياة الحقيقيّة، عن طريق العودة إلى الأصل.

و من ثمّة يمكن القول أنّ نظرة نازك الملائكة للموت يختلف عن نظرة أغلب الشعراء الذين كانوا يرون في الموت بداية لحياة اخرى، و مقدمة للانبعاث من جديدة، اما ناقدتنا فنظرها عكسيّة، أي اها ترى في جميع مظاهر الحياة ما ينذر بالموت و الفناء، لكنها بعد ذلك تعود لترى في الموت ملاذا للقضاء على المتناقضات، كما جاء في قصيدها "صراع"[4]:

أُحِبُ وَ أكرَهُ، حُبِي شَقَاءْ
أُحِبُ وَ أكْرَهُ، كُرْهِي ألَمْ
فَفِيْمَ أعِيشُ؟ سَئِمْتُ البَقَاءْ
وَ شَاقَ حَيَاتِي صَمْتُ العَدَمْ

هـذا الصـراع الـذاتيّ الـذي عُرِفـت بـه نـازك الملائكـة جعـل بعـض النقّـاد يـرون بـأنّ صـراعها نـابع عـن "نظـرة رومانتيكيّـة كانـت سمـة الجيـل الـذي ازدهـر شـعره بـين الحـربين " "[5]، في حـين رأى

[1]- نازك الملائكة، "شظايا و رماد"، ص: 535، و القصيدة مرثية لبغداد الجديدة التي أغرقها الفيضان عام: 1954
[2]- نازك الملائكة، "شظايا و رماد"، ص: 531
[3]- المصدر نفسه، ص: 138
[4]- المصدر نفسه ص: 50- 51
[5]- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف - مصر- ط 1977، ص: 269

بعضـهم الآخـر أنّ "سـوداويّة نـازك الملائكـة ليسـت مصـطنعة و إنّمـا سـوداويّة حقيقيّـة و عميقـة عاشتها الشاعرة بكل دقيقة من دقائق شعرها"[1].

وهي مـن كـلّ هـذا، كانـت علـى درايـة تامّـة ان مـن حولهـا كـانوا يلوموهـا علـى تلـك النظـرة التشاؤميّة و على تلك السوداويّة الموغلة، و على حديثها المتكرّر عن الموت[2]:

يَقُولُونَ عَاشِقَةُ الظَّلَامِ تُحِبُّ الدَّيَاجِي وَ تَهْوَى السُّكُونْ

وَ تَنْشُدُ أَشْعَارَهَا لِلْجِبَالْ

وَ تَـــــرْسُمُ أَحْلَامَهَا لِلْعُيُونْ

تُحِبُّ الحُيَاةُ وَ لَكِنَّهَـــا تُعَكِّرُهَا بِخَيَـالِ المَنُـــــونْ .

و بالفعـل كانـت اسـتجابة نـازك لنـداء ذ الـا المتموّجـة، فكـانأن غـيرّت رؤيتهـا للأشـياء وللمـوت نفسـه، خاصّـة بعـد أن تـداركتها رحمـة اللـه، فإيمانهـا باللـه سـاعدها كثـيرا في الانعطـاف بمسـارها الفكـريّ و تغيـير موقفهـا مـن بعـض الظـواهر الاجتماعيّـة و الكونيّـة، و ربمـا هـذا مـا قصـدته الناقـدة نفسـها في مقدمـة ديوانهـا (مأساة الحيـاة) حـين قالـت: "سـوف يلـوح للقـارئ أنـني أقـرب إلى التفـاؤل في هـذه القصـيدة، و الواقـع أنّ آرائـي المتشـائمة كانـت قـد زالـت جميعـا، و حلّ محلّها الإيمان باللّه و الاطمئنان إلى الحياة"[3].

و مـن هنـا، كـان للمـوت عنـد نـازك الملائكـة معـنىً مختلـف عمـا كـان عليـه مـن قبـل، فقـد طـ. بحت تـ. ى أنّ الـيـ.اةهـ ي الـ . تي لاّ ـا ـجـب عنّـا الرؤيـة الحقيقـيّة، و بالتـالي لم يعـد المـوت في نظرهـا نهايـة، و إنمـا صـار بدايـة الحيـاة الحقيقيّـة[4]، " فالرومانسـيّة حركـة تـأثّرت بالنزعـات الروحيّـة المختلفـة، فـإذا كـان المـوت نهايـة في الكلاسـيكيّة، فهـو بدايـة في الرومانسـيّة، لأنّـه المنقـذ مـن عـذاب الحيـاة و الجسـد و مـن شـرورهما، و كـذلك مـن المفارقـة المؤلمـة بـين الطموحـات

---

[1]- ليلي الصبّاغ، من الأدب النسائي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة - دمشق- 1966، ص: 61- 62
[2]- نازك الملائكة، شظايا و رماد، قصيدة "صراع"، ص: 179
[3]- نازك الملائكة، ديوان: "مأساة الحياة"، ص: 12
[4]- ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة - بيروت- ط 01: 1972، ص: 133

و الصـراع لتحقيقهـا، و هـو مـا جعـل (شـارل بـودلير) يسـمي المـوت بالرحلـة، و هـي الكلمـة التي تحمل معنى التنزّه و الراحة و المغامرة و الاكتشاف"[1].

و موضـوعات المـوت في حركـة الحداثـة الشـعريّة - حسـب رأي الـدكتور خليـل الموسـى- متعدّدة و متباينة، أهمّها[2]:

* الموت الشخصي (الرثاء قديما و حديثا)
* موت الفداء (الاستشهاد)
* و الموت الحضاريّ (الأمة التي لا تجد من يفتديها).

هـذه الأنـواع لم تتناولهـا الناقـدة نـازك الملائكـة، و لم تكتـب أشـعارها قياسـا عليهـا، ولكـن تلـك الأنـواع وُجِـدَت بشـكل أو بـآخر في مجموعـة مـن قصـائدها، فعـن المـوت الشخصـيّ كتبـت قصـيدة (ثـلاث مـرات لأمـي)[3]، و(إلى عمـتي الراحلـة)[4]، أمّـا بخصـوص مـوت الفـداء كتبـت قصـيدة (الشـهيد)[5]، أمّا عن الموت الحضاريّ، فكتبت لها قصيدة عن فلسطين عنوانها (مرايـا الشمس) و أخرى بعنوان (أقوى من قبر).

وهكـذا صـار المـوت بالنسـبة لنـازك الملائكـة خطـوة نحـو الحيـاة الكـبرى، و بالتـالي فهـو لـيس نهايـة، و إنمـا هـو البـاب المفضـي إلى الحيـاة الحقيقيّـة، لان هـده الاخـيرة لم يعـد في ان يعمّـر الإنسـان طـويلا، و إنّـما أصـبحت قيمتهـا في المعرفـة و الاكتشـاف "و المعرفـة الحقيقّيـة لا تـتّم إلاّ بالاتّحـاد مـع المطلـق، وبـالعودة إلى الأصـل، و هـذا بـدوره لا يـتمّ إلاّ مـن خـلال الموت"[6].

مـن هنا غـيّرت نـازك الملائكـة مسـار رؤيتهـا إلى الحيـاة، فكانـت أكثـر إشـراقا ممّـا كانـت عليه سـابقا، و ذلك مباشـرة بعد هجرها لكهـف الإلحـاد و خروجهـا مـن سـوداويتها، و [illegible]وئهـا

---

[1]- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص: 72
[2]- ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص: 74
[3]- نازك الملائكة، ديوان "شظايا و رماد"، ص: 309
[4]- المصدر نفسه، ص: 133
[5]- المصدر نفسه، ص: 236
[6]- عيسى سلمان درويش، الموت في شعر السياب و نازك الملائكة - دراسة مقارنة – رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في آداب اللغة العربية، مجلس كلية التربية في جامعة بابل، سنة: 2003، ص: 81.

إلى الإيمـان بـالله تعـالى إيمانـا كـاملا عـام 1957، و هـو مـا سمـح لهـا أن تـتلمّس طريقـا آخـر في بنـاء مشـروع فكـريّ جديـد، قائمـا علـى تغييرهـا لموقفهـا مـن بعـض المسـائل، "و هـو مـا أتـاح لهـا رؤيـة جديـدة للعـالم و النـاس، و ينسـحب هـذا الحكـم على **تعاملها مع الطبيعة، فبينما كانت** تـتلمّس الطريـق إلى مظاهرهـا مـن خـلال موقـف رومـانتيكيّ عـاطفيّ، وجـدناها في هـذه المرحلـة تسـلك دروبهـا إليهـا وفـق منظـور روحـيّ يكـاد يقـترب في بعـض جوانبـه مـن منظـور صـوفيّ، يـرى أنّ اللّه يتجلّى في كلّ مظهر من مظاهر الخلق، تقول[1]:

عرفتُك في ذهولِ تهجّدي، و في رنينِ أكداس

عرفتُكَ في اخضرارِ الآسِ

عَرفتُكَ في يقينِ الموتِ و الأرماسْ

عرفتُكَ عند فلاّحٍ يُبَعثِرُ في الثرى الأغراسْ ...

"لذلك جدّت نازك في معرفة الحقيقة الإلهية لا من خلال الانقطاع الصوفيّ التام، بل من خلال رؤيتها الشعريّة في إقامة علاقة قويمة يُعدُّ (الحب الإلهيّ) حجر الزاوية فيها، و يبدو لنا أنّ نازك الملائكة أرادت أن تسلك الطريق إلى اللّه، و سلوك الطريق عند المتصوّفة يبدأ بمقام التوبة التي يرى الصوفيّون فيها نبذ الدنيا وقطع كلّ علائقها"[2].

من هنا تنطلق الشاعرة في وصف أوّل رحلة في قصيدتها (الخروج من المتاهة)، و التي تصف فيها رحلتها من خلال الحياة، تلك الرحلة التي حاولت نازك من خلالها البحث عن أسرار الوجوديّة، لكنها باءت بعجز ظاهر احال حياتها إلى القلق و التشاؤم، و بينما هي كذلك، فإذا بفجر لا نهائيّ يتدفّق عليها[3]، تقول[4]:

بَيْنَمَا نَحْنُ... إِذْ تَدَفَّقَ فَجْرٌ

نَابِضُ العِطرِ مِنْ وَرَاءِ اللّيالي..

---

[1]- نازك الملائكة، ديوان: للصلاة و الثورة، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط 01: 1978 ص:68

[2]- عيسى سلمان درويش، الموت في شعر السيّاب و نازك الملائكة، ص: 82

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 83

[4]- نازك الملائكة، للصلاة و الثورة، ص: 108

"هـذا الفجـر الـدافق، هـو فجـر الإيمان الـذي وهبهـا حيـاة جديـدة عـامرة بالصـلاة، و تمثّـل لهـا إحسـاس غـامض في القلـب الإنسـانيّ، بـأنّ المـوت لـيس فنـاءً وإنمّـا وراءه حيـاة لا بـدّ منهـا، فكانــت هجرهــا إلى اللــه بعــد ان خرجــت مــن متاهــة نفســها، و بعــد ان ايقنــت ان الوجــود صورة تنّم عن خالق عظيم، تقول[1]:

وجدتُكَ ماثلاً في ضِلعِ أغنيةٍ

فِي حُزْنِ الدَيَاجِيرِ الخَرِيفِيةِ

وجدتُكَ تَحْتَ جُرْحُ الوَرْدَةِ العَطْشَى

وَجدتُكَ فِي التَرَاتِيلِ المَسَائِيّة..

يتبـينّ لنـا ممّـا سـبق أنّ نـازك الملائكـة عرفـت عظمـة اللّـه في خلـق النـاس و الطبيعـة، فأصـبح حبّها للّه سلوة، لأنّها أدركت أنّ غفلتها كانت قاتلة، تقول الملائكة[2]:

هَواكَ كواكِبٌ وبِحَارُ

وأنتَ خُصوبَةَ الأشعَار

وَ أنتَ عُذوبَةَ الواحاتِ في قِفري

وَ أنتَ تَبلُجُ الأسْرَارِ..

" وعلــى هــذا النحــو تقــترب رؤى نــازك في تجربتهــا الشــعريّة صــفاءً و شــفافيّة، مــن رؤى الصــوفيّة، وقــد تبلــغ مبلغهــا مــن الســموّ و التركيــز، فتجــيء أشــعارها كشــطحات صــوفّية جافحــة إلى الإيحــاء و الرمــز و الغمــوض، محاوِلــة مــن خلالهــا تغيــير الواقــع و الخــلاص منــه إلى واقـع سـامٍ، و هـذا في نظرهـا لا يتحقّـق إلاّ إذا تحـرّرت الـروح مـن أسـر الجسـد، منطلقـة في عـالم الحقيقة اللاّ متناهي حيث النور و الصفاء"[3].

---

[1]- نازك الملائكة، للصلاة و الثورة، ص:68- 69

[2]- المصدر نفسه، ص: 72

[3]- عيسى سلمان درويش، الموت في شعر السيّاب و نازك الملائكة، ص 85

و في قصيدها (تمتمات في ساحة الإعدام) "يتضح المعنى الصوفيّ للموت لدى نازك الملائكة بأنّه ولادة جديدة تحمل وجه المعاناة و الرفض، ناظرة إليه على أنّه إتّحاد تكامليّ يمنح تواصلا خالدا"[1] بين الذات الإنسانيّة و الذات الإلهية.

حضور الوعي/ فاعليّة الالتزام:

يعني الالتزام في اللّغة، الاعتناق و المداومة على الشيء[2]، أمّا في الاصطلاح الأدبيّ يعني تبني الأديب موقفا يرتبط بعقيدته و أفكاره، و يعني الالتزام أيضا "حزم الأمر على الوقوف بجانب قضيّة سياسيّة أو اجتماعية أو فنيّة، و الانتقال من التأييد الداخلي إلى التعبير خارجيّا، عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار، و تكون هذه الآثار محصلا لمعاناة صاحبها و لإحساسه العميق بواجب الكفاح و لمشاركته الفعليّة في تحقيق الغاية من الالتزام"[3].

و الالتزام شيء، و الإلزام شيء آخر و "يجب علينا أن نفرّق بينهما و أن نوضّح دائما أنّه ليس ثمّة تعارض بين حريّة الأديب و التزامه الحر، و أنّ حرّية الأديب جزء من حرّية الوطن و المواطن"[4].

و الواقع أنّ مفهوم الالتزام قد ارتبط إلى حد بعيد بمفهوم الأدب، و بالدور الذي يؤديه هذا الأدب في توجيه الناس في هذه الحياة، إذا نظرنا إلى كون مشكلات الأديب أو الفنّان ليست بمعزل عن مشاكل مجتمعه، بل لربما كانت مشكلات مجتمعه هي بؤرة مشكلاته[5].

و على هذا الأساس"لا نستطيع الفصل بين الفكر و الشعر فصلا قاطعا بتجريد الشعر من البعد الفكريّ، فالتلازم قائم بينهما على نحو طبيعيّ و ضروريّ، فالشاعر يفكّر، لكنّه

1- عيسى سلمان درويش، المرجع نفسه، ص: 85

2- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة " ل ز م".

" لزم الشيء يلزمه لزما و لزوما، و لازمة و ملازمة و لزاما، و فإلتزمه و ألزمه إياه فإلتزمه، و رجلٌ لُزمةٌ: يلزم الشيء فلا يفارقه، و اللّزام: الملازمة للشيء و الدوام عليه، و الالتزام: الإعتناق.

3- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص: 31

4- المصدر نفسه، ص: 32

5- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 373

تفكـير يحيـل الأفكـار برؤيـا و تقنيّـة خاصـة إلى شـعر، و فكـر الشـاعر مـن لـون بيئتـه و عصـره الـذي يعـيش فيـه"[1]، و إجمـالا يمكـن القـول أنّ الالتـزام هـو اختيـار الشـاعر عـن وعـي موقـف محـدّد مـن الحيـاة و الـدفاع عنـه مـن خـلال تعـابير فنيّـة ملتزمـة نابعـة مـن ذاتـه و موقفهـا مـن اتمع و الايديولوجيا.

و قـد شـغلت ظـاهرة الالتـزام النقّـاد و الأدبـاء في السـاحتين الغربيّـة و العربيّـة، فتأرجحـت بـ مؤيد ومعارض و ذلك نتيجة تباين الآراء و المفاهيم و المواقف من فكرة الالتزام.

" ففـي مطلـع القـرن العشـرين أدركـت الحركـات الفكريّـة الغربيّـة (الماركسـيّة- السـرياليّة والوجوديّـة..) خطـورة الفـن، فسـعت جاهـدة إلى تسـخيره في تغيـير العـالم، فبـه رفضـت واقعـا مسـتعبدا و اقترحـت حلـولا، و قـدّمت رؤى مسـتقبليّة، و خـلال بحـث تلـك الحركـات الفكريّـة لصـور الالتـزام في الفـن طرحـت عـدّة قضـايا هامّـة كـان أولهـا قضـيّة الحريّـة، فقـد جـاء الالتـزام الماركسـي ثـورة علـى الواقـع الرأسمـالي الطبقـي الاسـتعماريّ، فحمـل الفـن الـواقعيّ عـبء النضـال الشـعبيّ و جـاء صـرخةَ تحريـر مـن وطـأة المـال و التمـايز الطبقـيّ، أمّـا السـرياليّة فكـان التزامهـا ثـورة علـى الفكـر التقليـديّ الـواعي و فجّـرت بالكتابـة الاليّـة عـوالم مكبوتـة، فجـاء ادبهـا صـرخة تحرّر نفسـيّ و فكـريّ، أمـا الوجوديّـة فلـم يكـن لهـا مـذهب فكـريّ منهجـيّ تثـور بـه علـى واقـع معـينّ، فاتخّـذت مـن الوجـود موقفـا فنيّـا، و رأت في الخلـق الفـنيّ مثـالا لممارسـة الحريّـة الإنسانية، و أقرت بدور الشعر في الكشف عن هذه الحريّة"[2].

أمّـا في السـاحة العربيّـة فالـدعوة إلى الأدب الملتـزم قـد وجـدت أكـبر دعـم لهـا علـى صـفحات مجلّـة (الآداب) الـتي تأسّسـت سـنة 1953،و مجلّـة (شـعر 1957) مـع مسـاهمة الكثـير مـن المجـلات و الصـحف، ولم يكـن دافـع هـذه الـدعوة، الوظيفـة الاجتماعيّـة الطبيعيّـة الـتي لازمـت الشـعر العـربيّ التقليـديّ في تاريخـه الطويـل، بـل كـان دافعهـا المعتقـدات الاجتماعيّـة

---

[1]- القعود عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة – العوامل و المظاهر و آليات التأويل- مطابع السياسة - الكويت- مارس 2002، ص: 27- 28

[2]-أمل دبيو، الالتزام في شعر بدر شاكر السيّاب، رسالة قدّمت لاستكمال متطلبات شهادة الماجستير في الآداب و لغات الشرق الأدنى، الجامعة الأمريكيّة في بيروت، بيروت- لبنان 1982، ص: 38.

و السياسيّة الحديثة"[1] و في العراق نشط شعراء نادوا بالالتزام أمثال: عبد الوهاب البياتي و كاظم جواد و بدر شاكر السيّاب و نازك الملائكة التي بدأت تنشر مجموعات شعريّة تكشف عن فكرة الالتزام حيال وضع الإنسان العربيّ، نتيجة تجربة الشاعرة و وعيها الذي ألبسته رداء القلق و أساور الألم، هذا التمازج بين الصفتين شكّل لدى الناقدة النزعة الحزينة التي بدت جليّة في أشعارها، هذا الحزن الملائكيّ (الذات/ الوجود) أضاف إلى التجربة الشعريّة لدى الناقدة افاقا جديدة زادها ثراءً، و فجّرت لديها طاقات تعبيريّة ذات قيم عاليّة، و جعل من صوتها المكتوم صدى صارخا للمجتمع الذي أطلّت عليه عبر رؤية مأساويّة أصابتها بالخيبة، فلجأت إلى الشعر الذي استثار في نفسها الانفعال و الحماس من اجل الدفاع عن المبادئ و الاخلاق و قضايا الحريّة، خاصّة بعد الهزائم التي مُني بها المجتمع العربيّ على الاصعدة كافة.

و الالتزام كما تراه نازك الملائكة ليس نقيضا للحرّيّة، بل هو احترام المرء للمبادئ و الأعراف، " فالالتزام يجعل الأدب غيريّا، مرتبطا بـ الآخر، مشـ. لاب ه، يـ. ض مومه و أحاسيسه، و يعيش أفراحه و أحزانه، بدلا من انغلاقه على ذاته و اجترار مشاعر فرديّة، إنّه الجانب الايجابيّ من علاقة متبادلة بين الشاعر و المجتمع، وهي ليست علاقة أخذ وعطاء، و لا علاقة انصهار أو ذوبان، و إنّما علاقة تطابق"[2].

و من ثمّ أدركت نازك الملائكة أنّ المتعة في الفن لا تنفصل عن الفائدة، فالفائدة فيه متعة و المتعة إفادة، لهذا عارضت المذهب القائل بنظريّة الفن للفن الذي يفصل الجمال عن المنفعة و يقول بالمتعة الخالصة، فالجمال في الفن مرتبط بالمنفعة، و المتعة التي تحققها اللّذة الفنيّة ليست عديمة الفائدة بل هي فائدة في ذاتها[3]، و تذهب نازك إلى تصوير متعة الفائدة التي يحققها الفن فتقول: "و الواقع أنّ الورد في الطبيعة ليس خاويّا من النفع، و إنّما ينفتح

1- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط 01 مايو: 2001، ص: 617.

2-إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت- فبراير: 1978، ص: 160

3- ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات إتحاد الكتّاب العرب- دمشق 2005، ص: 298

الزهـر لينـتج البرتقالـة الحلـوة المغذيّـة، و الـوردة لا تـأتي بثمـرة ملموسـة تنفـع غـذاءً للطيـور، و الفراشات و النحل، و ما من شيء في الطبيعة إلاّ كان له قبل جماله نفع ثابت"[1].

و في هـذا "يتفـق بلنـد الحيـدريّ مـع نـازك الملائكـة في تورها علـى مـذهب الفـن للفـن، فالشـعر عنـده لـيس لهـوا و لعبـا لا طائـل مـن وراءه، بـل يحمـل معنـاه، و الشـعر لـيس شـكلا جميلا و إنّمـا هـو مضـمون جميـل أيضـا، علـى أنّ رفضـه للجماليّـة الخالصـة لا يعـني قبـولا بالمنفعـة الخالصة، لهذا يرفض العمل الفنيّ الذي يتحوّل إلى وثيقة اجتماعية أو تقرير تاريخيّ"[2].

و لأنّ الـنص الشـعريّ يشـمل المتعـة و الفائـدة نجـده يـؤثّر في الـنفس تـأثيرا كبـيرا، لأنـه يعيـد خلـق الأشـياء مـن خـلال نظـرة الشـاعر و معاناتـه الخاصـة، و هـي المـواد الخـام الـتي يحوّلهـا الشـاعر إلى ركيـزتين أساسـيتين (جماليّـة- دلاليّـة) في بنائـه لأبياتـه الشـعريّة الـتي يتوجّـه بهـا إلى قلوب القرّاء و عقولهم معا.

و يتّفـق الشـاعر صـلاح عبـد الصـبور مـع نـازك الملائكـة في أنّ الشـعر يـؤدي الوظيفـة التطهيريّـة الـتي قـال بهـا ارسـطو في كتابـه (فـن الشـعر)، فالشـعر عنـد الناقـدة يقـوم بتطهـير الـنفس مـن خـلال تخليصـها مـن العاطفـة الفائضـة[3]، "فـالفنون كلّهـا وسيلة لأنفـاق الفـائض مـن الطاقـة الإنسـانيّة، فـإذا قضـى المجتمـع علـى الفـن ادى ذلـك إلى ان تختـزن طاقـة متفجّـرة في الـذهن الإنسـاني دون أن تجـد منفـذا، وهـذا لابـدّ أن يـؤدي إلى نـوع مـن فقـدان التـوازن بـين الحيـاتين الحركيّـة و النفسـيّة و هـو أمـر مضـرّ بالحياة الإنسـانية"[4]، علـى أن الشـاعر صـلاح عبـد الصـبور أشـار إلى أنّ التطهـير في مقصـود أرسـطو لـيس إلاّ فعـلا أخلاقيّـا غايتـه تصـفّية الـنفس و تهذيبها[5].

---

[1]-نازك الملائكة، التجزيئيّة في المجتمع العربيّ، دار العلم للملايين - بيروت – ط 01، مايو: 1974، ص: 166- 167
[2]-فاتح علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، ص: 299
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 302
[4]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 267
[5]- ينظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت – لبنان- 1996، ص: 21

لـذلك مـن الطبيعـيّ أن يحفـل الشـعر بالأفكـار و وجهـات النظـر، و مـن الضـروريّ أيضـا أن يجسّـد موقفـا إزّاء الحيـاة[1]، و شـعر نـازك الملائكـة لا يخـرج عـن هـذا الإطـار، فهـو شـعر المحتوى الراقي و القيم العليا، لا شعر الصنعة اللّفظيّة.

أمّـا إذا عـدنا إلى إبـداع الناقـدة شـعرا كـان أم نقـدا، نستشـفّ ظـاهرة الالتـزام في أكثـر مـن موضوع و على أكثر من مستوى، فنجد علي سبيل المثال التزامها شعرا تجلى في:

1- إيمانهـا بعظمـة الشـعر العـربيّ القـديم مـن حيـث الموضـوعات و الأوزان و حـتى نظـام القـوافي الـتي ثـارت عليـه في بدايـة كتاباتهـا الاولى (مقدمـة شـظايا و رمـاد)، فعلـى الـرغم مـن تلـك الضـجّة الـتي اقامتهـا حـول مخالفتهـا لاسلوب الخليـل، غـير انهـا كتبـت مجموعـة كبـيرة مـن قصـائدها علـى الطريقـة التقليديّـة و هـذا في حـدّ ذاتـه التـزام اتجـاه المـوروث الشـعريّ، كمـا انهـا دعـت إلى الالتـزام بقواعـد اللّغـة العربيّـة إلى درجـة تشـبيه الخشـوع تقـول: "ومـن لم يخشـع لم تنكشـف لـه الأسـوار و الأنـوار"[2]، علـى أنّ هـذه القواعـد ليسـت قيـودا بالنسـبة للشـاعر، بـل هي في نظرها "حاميته، نعطبه الأمان، و؟رسُ معانيه بما تزيله من ضباب الالتباس"[3].

و ابعـد مـن هـدا، تـرى الناقـدة ان الحفـاظ علـى القواعـد و الالتـزام بهـا دليـل علـى احـترام الأمّـة لتاريخهـا، تقـول: "إنّ لـزوم القاعـدة النحويّـة صـورة مـن إحسـاس الأمّـة بالنظـام و دليـل علـى احترامهـا لتاريخهـا و تقتهـا باهـا امّـة اصـيلة"[4]، أمّـا"الشـذوذ فهـو ينبـتُ بنـا بعيـدا و يبتعـد حيـث لا ؟ـد مشـاركا و لا أنيسـا"[5]، و لربمـا كانـت تقصـد بالمشـارك و الأنـيس المتلقـي الـذي يساهم بدوره في إثراء بعض جوانب العمليّة الإبداعيّة.

فهـي ـذا تقـدّس اللّغـة العربيّـة و توليهـا كـل الاهتمـام، إذ تـرى أنّ :" قضـيّة اللّغـة العربيّـة يجب أن تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصيّة"[6].

1- ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي - دراسات نقديّة - دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 01: 1997، ص: 09
2- نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2000، ص: 21
3- المصدر نفسه، ص: 12
4- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 328- 329
5- نازك الملائكة، سيكولوجيّة الشعر، ص: 12
6- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 327

2- التـزام آخـر تجسّـد في موضـوعات الناقـدة، فنجـدها مـثلا في الموضـوعات الشـعريّة و حـتى النقديّـة تتحـرّك علـى أكثـر مـن صـعيد، مـن خـلال رؤيتهـا الإنسـانيّة اتجـاه القضـايا الوطنيّـة والقوميّـة و نكبـة فلسـطين 1948، و النزعـة الإنسـانيّة الـتي جعلتهـا تكتـب للإنسـان (الرجـل/ المـرأة/ الطفـل) في واقعـه، همومـه و أحاسيسـه، محاولـة احتضـان قضـاياه بأسـلوب جديـد مبتكـر، فقـد عالجـت الملائكـة في أشـعارها مجموعـة مـن المشـاكل الاجتماعيّـة (قصـيدة الكـوليرا)، (قصـيدة الخـيط المشـدود إلى شـجرة السـرو)، (قصـيدة ثـلاث مـراث لأمـي)، و (مرايـا الشـمس)، (ثـلاث أغنيـات عربيـة)، (للصـلاة و الثـورة)، و (سوسـنة اسمهـا القـدس).. وغيرهـا من القصائد التي كانت تفصح عن شعورها الصادق إزّاء تلك القضايا.

أمّـا عـن الالتـزام في حـدود الأخـلاق، نجـد الناقـدة تـولي للأخـلاق اهتمامـا كبـيرا مـن خـلال اراءهـا و افكارهـا النقديّـة الـتي جسّـدها في كتابهـا (التجزيئيّـة في المجتمـع العـربي)، إذ تعتـبر تلـك المقالات التي تضمّنها الكتاب اقرب إلى الاخلاق منها إلى مشكلات المجتمع العربيّ[1].

و حـين تتحـدث الناقـدة عـن الاخـلاق فإنهـا لا تسـتثني الجمـال، لانهمـا وجهـان لعملـة واحـدة، فحـديثها عـن الجمـال لـيس مفصـولا عـن الأخـلاق، كمـا أنّ حـديثها عـن الأخـلاق لـيس مسـتقلاّ عـن الجمـال تقـول: "إنّ الأخـلاق أعلـى صـور الجمـال في الخليقـة، و إنّمـا الفـرق بـين الاثنـين ظاهريّ فحسـب أمّـا الجمـال فهـو شـيء محسـوس يدركـه البصـر، أمّـا الأخـلاق فهـي الجمـال المعنـويّ الذي لا يـرى، و إنّمـا تتحسّسـه الـنفس المرهفـة ويدركـه العقـل"[2]، و عنـد هـذا سيتمكّن الشاعر من إدراك وظيفته الجماليّة و يُبلّغ رسالته الأخلاقيّة.

ثم إن الناقـدة لا تـرى في الاخـلاق غايـة لـداتها (الاخـلاق مـن اجـل الاخـلاق) و إنّمـا تـدعو إلى تكـون الأخـلاق مـن أجـل الإنسـان[3]، لـذلك نجـد الناقـدة تـرفض النظـر إلى الحيـاة مـن الجانـب التشـاؤميّ، و الجانـب غـير الاخلاقـي، لانهـا ليسـت النظـرة العربيّـة الـتي تمسّـكت

1- ينظر: عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص: 46
2- نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر، ص: 168
3-ينظر: نازك الملائكة، التجزيئيّة في المجتمع العربيّ، ص: 21

بـالأخلاق منـذ أقـدم العصـور، تقـول: "فقـد كانـت العروبـة منـذ أقـدم العصـور متمسّـكة بـالأخلاق و المثُـل، ذلـك علـى الـرغم مـن وجـود مـروق في كثـير مـن الفـترات، و لم يصـبح الانحـلال الخلقـيّ فلسـفة لـدينا علـى الإطـلاق، و إنمّـا كـان يعـدُّ حـين يقـع خروجـا فاسـدا علـى قـانون المجتمـع و سـرعان مـا كـان المـارق يزهـد و يتـوب مثـل: ابي نـوّاس، و عمـر بـن ابي ربيعة"[1].

و بهـده الـدعوة المناهضـة لمقاطعـة الاخـر و عـدم تبـني الفكـر الغـربيّ -المـريض علـى حـد قولهـا- تحقـق نـازك الملائكـة دعوتهـا في تكـوين المجتمـع العـربيّ الـدي تـرتبط فيـه القـوانين بـالأخلاق و العمـل جميعـا بالحاجـة البشـريّة[2]، ثم إنهـا - الناقـدة- "وفقـا لهـذا المعيـار الأخلاقـي تـرفض اعتبـار أدب الجـنس مظهـرا مـن مظـاهر الواقعيّـة و التحـرّر الفكـريّ و الثقافـة الحديثـة، بـل تـرى فيـه إسـفافا يـزدري الاخـلاق، و خروجـا فاسـدا علـى قـانون المجتمـع العـربيّ، و اصطناعا غريبا للغرق في الرذائل و الاستهتار بالقيم"[3].

"و حين حلّلت الناقدة هذه الظاهرة وجدت لها ثلاثة معانٍ ينذر بالشّر:

* المعنى الأوّل: أنّ الأدب المتحلّـل الـذي يهـدم الأخلاق و المتمع يتعـارض مـع الـدعوة القوميّة، لأنّ هذه الأخيرة بناء و حياة، في حين أنّ أدب الجنس هدم و انتحار.

* المعـنى الثـاني: أنّ هـذا الأدب - المتحلّـل-لا يعـبرّ تعبـيرا سـليما عـن البيئـة العربيّـة المعاصـرة، لأنّ الفـرد العـربيّ يعـد قضـيّة الفضـيلة فـوق كـلّ القضـايا، و المثـل الأعلـى في حيـاة الأسرة العربيّة هو مثل الاحتشام و أدب اللّسان.

* المعـنى الثالـث:أنّ هـذا الأدب لـيس أدبـا سـليما، لأنّ تضـخيم الجـنس في الحيـاة يـنمّ عـن انحـراف في الطبيعـة الإنسـانيّة، و الإنسـان السـليم مـزيج متـوازن مـن العقـل و الـروح والعاطفة و الغريزة، لا يطغى فيه جانب على جانب آخر"[4].

1- نازك الملائكة، التجزيئيّة في المجتمع العربي، ص: 155
2- ينظر: المصدر نفسه، ص: 30
3- عبد الرضا علي، نازك الملائكة الناقدة، ص: 43
4- نازك الملائكة، التجزيئيّة في المجتمع العربي، ص: 133

و بالتـالي فهـو أدب نـابع عـن فكـر يـزدري الأخـلاق كلّهـا و يسـخر مـن الرحمـة و الصـدق و العفّـة و الشـرف، و يسـخر مـن الوطنيّـة و الإخـلاص الاجتمـاعي، و يـزدري فكـرة الأسـرة و العائلة، و هي امور راها نازك مثيرة للاستنكار[1].

و تـرى الناقـدة أن انتشـار هـذه الظـواهر في أدبنـا العـربي المعاصـر سـببها الغـزو الفكـريّ الأوروبيّ الـذي اسـتعان بمفـاهيم الحريّـة و الإنسـانية كطُعـم لتضـليل الجيـل العـربيّ الناشـئ (خاصـة المثقفـون)، الـذي أدّى بـه بـدوافع مـن الإنسـانية و حريّـة الفكـر إلى ترديـد آراء الغـربيين دونمـا فحـص أو مناقشـة[2]. "فانتشـرت روحيّـة التشـاؤم في أدبنـا و شـاع الإحسـاس بـأنّ الحيـاة عبـث، و أنّ العـدم خـير مـن الوجـود، و أنّ المشـاعر الطيّبـة قيـد للإنسـان و أنّ الإنسـان غـير مسؤول أمام شيء"[3].

إنّ دعـوة نـازك الملائكـة إلى الالتـزام كـان نابعـا مـن منطلقـات فكريّـة تشخيصـيّة قوامهـا الحرّيـة، تقـول: "فـلا أخـلاق مـن دون حرّيـة كاملـة في السـلوك، و لا شخصـيّة مـن دون اخـلاق رصـينة تـدرك ذاهـا، و لا إنتـاج في ايّ حقـل مـن دون شخصـيّة كاملـة العمـق، واسـعة الجوانـب..لأنّ الحريّـة في نظرهـا هـي الـتي تنـتج الأخـلاق، و الأخـلاق هـي الـتي تنـتج الشخصـيّة، و الشخصيّة هي التي تنتج الفن و الفكر و الإنسانّية"[4].

و بهـدا يتبـيّن لنـا مـدى تـاتير البيئـة الاجتماعيّـة في بعـث تجربـة الشـاعر و مـدّ أبعادهـا وجعلهـا في مسـتوى المشـكلة الـتي يعانيهـا ضـمير العصـر الـذي يعـيش فيـه، لأنّ الشـاعر الحـق لا يـدرك عمـق تجربتـه الشـعريّة إلا إذا انحـرف بهـا مـن مسـار ذاتـه إلى حـدود مجتمعـه، صـوّرا لنـا احـوال هـدا المجتمـع و مـا يجـب ان يكـون عليـ، كـل ذلـك عـن طريـق النقـد البنّـاء، لأنّ الشـعر رؤيا، و الرؤيا لا ينفصل معناها عن مبناها، كما الشعر لا تنفصل متعته عن فائدته.

1- ينظر: نازك الملائكة، التجزيئيّة في المجتمع العربي، ص: 154
2- ينظر: المصدر نفسه، ص: 139- 140
3- المصدر نفسه، ص: 141
4- المصدر نفسه، ص: 40

حضور الدراما/ فاعلّية الرّمز:

يعتبر الرمز من أهم الخصائص الفنيّة التي تميّز النص الأدبي عامة، و النص الشعريّ خاصة، و ذلك لما يولّده من دلالات ذات أبعاد غير محدودة تجعل النص مفتوحا على جميع مستويات التأويل لدى المتلقي، فالرّمز تيمة تتوارى خلفها أفكار النص و رؤاه الإيديولوجية باعتباره انزياحا عن المعنى الأساسيّ الذي تريده الشاعر، و الرّمز يمنح معطيات جديدة تأشيرة الدخول لعالم النص الشعريّ، هذه المعطيات غير مألوفة لدى القارئ أو المتلقي، لاها تستند إلى عوالم اخرى كالتراث و الدين و الاسطورة...، و الجدير بالذكر أنّ ضرورة التعريف بالمصطلح، والبحث في جذوره اللّغويّة يعدُّ لبنة أساسيّة في فهم بعض دلالاته، لذلك ارتأيت أن أعرج للتعريف بمادته.

لقد شرح لسان العرب لفظة (رمز) بأنّه الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد، و الفم و اللّسان[1]، و "الرمز تصويت خفيّ باللّسان كالهمس، و يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة صوت، و إنّما هو إشارة بالشفتين"[2]، و في القرآن الكريم، ورد ذكر (الرّمز) بمعنى الإشارة في قوله تعالى: "قال ربِّ اجعل لِي آية، قال آيتك ألا تكلِّم الناس ثلاثة أيامٍ إلا رمزا..."[3]، و منه نستطيع القول بوجه عام أنّ الرّمز طريق من طرق الدلالة، لأنّه في مصاحبته للكلام يساعد على الإفصاح، و قد ينوب في بعض الأحيان عن الكلام.

أمّا الرّمز اصطلاحا، هو اللّفظ القليل المشتمل على معان كثيرة و متعدّدة بتعدّد عادات و تقاليد و طقوس المجتمعات، كجعل الحمامة البيضاء رمزا للبراءة و السلام، و الهلال رمزا للإسلام، والصليب رمزا للمسيحيّة، و قد تستخدم بعض الأفعال و الحركات كرموز، فرفع الذراعين إلى أعلى مثلا يرمز للاستسلام، و قد يكون الرمز في استحضار

[1]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر.م.ز).
[2]- المرجع نفسه، مادة (ر.م.ز)
[3]- سورة: آل عمران، الآية: 41.

شخصـيّة تاريخيّـة أو أسـطوريّة كـ: (تموز) رمـزا للخصـب و النمـاء، أو (مـارتن لـوثر كينـغ) رمـزا للثورة العنصريّة[1]، و "يقسّم (إدوين بيفان Edwyn Byvan) الرّمز إلى نوعين[2]:

الرّمــز الاصــطلاحي: و يعــنى بــه نوعــا مــن الإشــارات المتواضــع عليهــا، كالألفــاظ باعتبارها رموزا لدلالات.

الرمـز الإنشـائي: و يقصـد بـه نوعـا مـن الرّمـوز لم يسـبق التواضـع عليـه، كـذلك الرجـل الذي ولد أعمى، فتوضع له طبيعة اللّون القرمزيّ بأنّه يماثل نفير البوق".

و الملاحـظ أنّ الاخـتلاف بـين النـوعين هـو أنّ الأوّل يقـوم علـى الاصـطلاح، فـالرّموز ليسـت إشـارات تقـوم علـى أسـاس التواضـع، و بالتـالي فهـي تعتـبر "عمليّـة تجديـد عقلـيّ، تختلـف تمامـا عـن العمليّـة النفسـيّة الـتي تصـحب استكشـاف الرّموز واسـتخدامه"[3]، أمـا النـوع الثـانيّ مـن الرّمـوز فيـوحي بشـيء مـن التقـارب بـين المرئـيّ و المسـموع، لأنّـه يلجـأ إلى مسـتوى الوقائع اليوميّة التي يستقي منها نماذجه.

و يعرّفـه أدونـيس بقولـه: "الرّمـز هـو مـا يتـيح لنـا أن نتأمّـل شـيئا آخـر وراء الـنص، فـالرّمز هـو قبـل كـلّ شـيء معنى خفـيّ و إيحـاء، إنّـه اللّغـة الـتي تبـدأ حـين تنتهـي لغـة القصـيدة، أو هـو القصيدة التي تكون في وعيّك بعد قراءة القصيدة"[4].

يتّضـح مـن هـذا أنّ "علاقـة الأشـياء الـتي لا علاقـة بينهـا هـي بالضـبط مـا يكـون ذا معـنى في الشـعر"[5] لأنّ الصـورة الشـعريّة تبـيّن قـدرة الشـاعر علـى اسـتيعاب الموضـوعات الواقعيّـة أو الخياليّة.

و لقـد كـان لظهـور الرّمـز في الشـعر العـربيّ أثـره البـينّ علـى الشـعراء الـذين انحـازوا إليـه بشـكل ملفـت لنظـر النقّـاد الـذي عـزوا ذلـك إلى التـأثر بـالأدب الغـربيّ، خاصـة في كتابـات

1- ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص: 123
2- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص: 34
3- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 201
4- أدونيس، زمن الشعر، ص: 160
5- أرشيبالد مكليش، الشعر و التجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق الصايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة والنشر ص: 81

(بـودلير) و (ملارميـه) و(رامبـو)، و انتقـل إلى السـاحة العربيّـة عـن طريـق الشـعراء الأكثـر تعاطيّـا للشـعر الغـربيّ، و حركـة الترجمـة لهـذا الشـعر، غـير أنّ هـذا لا يعـني اسـتحالة وجـود الرّمـز في الأدب العـربيّ قـديما، فقـد عـرف العـرب القـدامى الرّمـز، و استحضـروه في صـورهم الشـعريّة، غـير أنّ تلـك الرّمـز كانـت مستوحاة مـن بيئـاتهم آنـذاك، و مـن تفكـيرهم الميّـال إلى الوضـوح، النافر من الغموض.

و قـد أكّـد الناقـد (عـز الـدين إسماعيـل) علـى أهميّـة الرّمـز فـاعتبره مكسـبا لكـلّ شـاعر لأنـه أداة جيّـدة لنقـل المشـاعر المصـاحبة للموقـف و تحديـد أبعـاده النفسـيّة[1]، كمـا أنّـه -الرّمـز- منبع الراحـة لكـلّ نفـس قلقـة تجـاه الاخطـار الـتي تحـيط بهـا " وقـرّ الناقـد أنّه مهمـا تكـن الرمـوز الـتي يسـتخدمها الشـاعر ضـاربة بجـدورها في التاريخ..فإنهـا حـين يسـتخدمها الشـاعر المعاصـر لابد ان تكون مرتبطة بالحاضر،بالتجربة الحاليّة، و ان تكون قوّتها التعبيريّة نابعة منها"[2].

و الرّمـوز كمـا يـرى بـول ريكـور: "تنتمـي إلى حقـول بحـث متعـدّدة و متشـعّبة جـدا.. يهـتمّ التحليـل النفسـيّ بـالأحلام و أعـراض أخـرى..، و مـن ناحيّـة أخـرى تفهـم الشـعريّة الرّمـوز علـى انهـا الصـورة الفنيّـة الاثـيرة في قصـيدة معيّنـة"[3] فالأسـاس في الرّمـز هـو معا[illegible]ـة الواقـع عـن طريـق ال[illegible]كاشـفة و الاقـتراب مـن الحيـاة الباطنيّـة للإنسـان المعاصـر - وهـي خطـيّة اهـ[illegible] الرمزيّـة النفسـيّة علـى بقيّـة الا[illegible]اهـات الرمزيّـة الأخـرى- "سـواء امتـدّ هـذا الكشـف إلى أعمـاق الـذّات فإمتـاح مـن اللاّشـعور كمـا فعلـت ناقـدتنا في بعـض قصـائدها، أو اكتفـى بالتقـاط حـالات الشـعور مـن حـبّ وحـزن و رعـب، مـع الإيحـاء بوقـع اللّحظـة الحضـاريّة الراهنـة علـى لوحـات الـذّات الشـاعرة كمـا هـو عنـد صـلاح عبـد الصـبور"[4]، و فيمـا يـأتي سـنتطرّق باقتضـاب إلى بعض مواطن الرمز عند نازك ال[illegible]لائكة.

1- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 299- 199

2- عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص: 199- 200

3-بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافيّ العربي- المغرب ط 01: 2003، ص: 94- 95

4- محمد فتوح احمد، الرمز و الرمزيّة في الشعر المعاصر، ص: 265

1- رمز القوى الجبّارة:

إنّ شاعرتنا نازك الملائكة "تلميذة وفيّة لفن الأداء، فالإحساس الجوهريّ الكامن وراء معظم رموزها هو شعورها الخفيّ الملمح بأنّ هناك قوّة مجهولة جبّارة تتعقّبها، كما أنّ النموذج الرمزيّ الذي يتراءى في كثير من قصائدها هو نموذج الإنسان (المطارد) من قبل تلك القوّة التي لا ترحم"[1]، "على أنّ هذا الإحساس الخفيّ بالمطاردة لا يطلّ علينا من قصائد الشاعرة صراحة، بل يتجلّى في رموز تتنوّع أشكالها و تكاد تتّفق مضامينها، فهو يتجسّد تارة في صورة (افعوان) يقتفي خطواها[2]:

أينَ أمْشي ؟ مللتُ الدُروبْ

و سَئِمتُ المُروجْ

و العَدُو الخفيّ اللّجُوجْ

لم يزَلْ يَقْتَفي خُطواتي، فأينَ الهُروبْ ؟

...

ذلكَ الأفعُوان الفَظيعْ

ذِلكَ الغُول أي إنعِتاق

مِن ظِلال يدَيهِ على جَبهتي البَاردة

أينَ نْجُو و أهدابُهُ الحَاقِدة

في طَريقي تصب غداً ميتا لا يُطاقْ .

فالشاعرة في هده القصيدة ترمز للافعوان بتلك القوّة المجهولة و الجبارة، التي تطاردنا مطاردةً نفسيّة مُلِّحة، في حين لم تحدد شبح ذلك الأفعوان، فهي مرّة تراه تلك الذكريات

---

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص: 273- 269

[2]- نازك الملائكة، ديوان: "شظايا و رماد"، ص: 77

المخزّنـة في الـنفس، و تـارة يأتيهـا في شـكل النـدم و أحيانـا أخـر يتـأتى لهـا في صـور مخيفـة أو رغبـات الـنفس و مـا يكتنفهـا مـن ضـعف و شـرود[1]، لـذلك لم يعنيهـا تحديـد الأفعـوان للقـارئ في مقدمة ديواها "شظايا و رماد".

2- رمز الزمن:

اهتمـت نـازك الملائكـة بـالزمن "و اتسـمت رمـوزه و تعـددت، خاصـة في قصـيدها (لعنـة الـزمن)، فقـد صـرّحت الشـاعرة في مقدمـة ديواهـا (قـرارة الموجـة 1957) أنّ السـمكة الّيتـة رمـز للـزمن – أي الفـراق بـ الصـديق"[2]، أو " إنـذار أسـى و دليـل فـراق بالنسـبة للحبيبـ"[3]، تقول الشاعرة[4]:

وَ مَشَيْنا، لكِنّ الحَركة

ظَلّتْ تَتْبعُنا، و السَمكة

تَكْبر، تَكْبُر حتى عادَت في حُضنِ المَوجَة كالعِملاقْ

و صَرَخْتُ : رفيقِي أيّ طَريقٍ يحمِينا من هذا المَخلُوقْ

لِنَعُد فالدَربُ يضْيق، يضيقْ

و الظُلمَةُ مُحكَمةُ الإغلاقِ

فأجابَ رفيقي مرتَعِشا، و الظُلمةُ مُحكمةُ الإغلاق.

نهرُبُ ، لن تسلمنا الآفاق

و بقيْنا نهرُبُ ، و السَمكة

تَتبَعُ أرجُلَنا المُرتِبكة

---

[1]- نشاوي نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1984، ص: 515

[2]- المرجع نفسه، ص: 117

[3]-محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزّية في الشعر المعاصر، 271

[4]- نازك الملائكة، ديوان " شظايا و رماد"، ص: 240- 247

و زَعانِفها السُودُ الشَوْهاءْ

سدّتْ في وجْهَيْنا الأرجَاءْ.

" و بهـدا تكتمـل ابعـاد الرّمـز، و تتحـوّل السـمكة إلى عمـلاق يسـد علـى الحبيبـين كـل طـرق النجـاة، وبه تتغـيرّ معـالم السـعادة إلى كآبـة غـامرة، فمـا الطبيعـة في النهايـة إلاّ صـورة مـن حالاتنا النفسيّة"[1].

و قـد رمـزت الشـاعرة للـزمن ايضـا بـــ (الشـخص الثـاني) في قصـيدها الـتي تحمـل نفـس العنـوان، "وهـي تقصـد بـه رمـز زمـن الفـراق المغـيرّ للملامـح الإنسـانيّة، لـذلك حـين يـأتي الصـديق بعـد عـامين، إنمّـا يـأتي بشخصـين، الأوّل الشـخص قبـل التغـيرّ ، أمـا الثـاني فهـو الشـخص المتغيرّ ، وهذا التغيرّ إنمّا يقوم في النفس بفعل الزمن، تقول في قصيدها[2]:

وَ سَيسْكُنُ هَذَا الشَخصُ الثاني الأحْمَقُ حتى في البسَمَاتِ

سَيَمُدّ بُرودَتَهُ في رقّةِ صوتِكَ ، في لِينِ النَبراتِ

و سيَرمُقُني في خُبْثٍ ، مُختَبِئاً حتى خلفَ الكلِمَاتِ

ولِمنْ أشكُو هذا المخلُوقَ الشيْطانِيّ

و الأوّلُ فيكَ محَتْهُ يدُ الشَخصِ الثاني.

و الملاحظ من خلال هذه النماذج الشعريّة أنّ الرموز عند نازك الملائكة تبدأ في شكل همسات ثم تتحوّل إلى حركات لتنتهي إلى صور عملاقة مرعبة، وهي تقنيّة دعمها الوعي الباطني للشاعرة.

و بصـورة عامّـة نجـد أنّ الشـاعرة قـد اصـطنعت لنفسـها رمـوزا اسـتوحتها مـن الطبيعـة، فقـد اسـتخدمت رمـز (البحـر) للدلالـة علـى الإنـدياح المطلـق، و اللاّ نهايـة، و التغـيرّ و التجـدد، واسـتخدمت أيضـا رمـز (اللّيـل) بـدلالتين: فقرنتـه مـرّة بالخيـال و الأحـلام و التوحّـد و الإبـداع،

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص: 272- 273
[2]- نازك الملائكة، ديوان " شظايا و رماد" ، ص: 334- 336

و مـرّة أخـرى قصـدت بـه الكآبـة و المـوت[1]، كمـا احتفظـت نـازك الملائكـة في قصـائدها بشـذى الرمـوز التراثيّـة الـتي كشـفت لنـا عـن كينونتهـا و مرجعياهـا، و صـوّرت لنـا ابعـاد رؤيتهـا المنفتحـة على العـالم، فتراثيّـة الرّمـز لـدى الشـاعرة تمظهـرت في (قبّـة الصـخرة) الـتي استحضـرها كمـدلول دينـيّ مـوروث، مخـزّن في الشـعور، و شـكّلت بـه صـيغا تراثيّـة تـنّمُ عـن موقفهـا الشـعريّ و تجربتهـا الحياتّية، تقول[2]:

يا قبّة الصخره

يا وردُ، يا ابتهالةً مضيئةَ الفكره

و يا هدى تسبيحة علويّة النّبره

يا صلاتٍ عذبةَ الأصداءْ

جَاشتْ بها الأبْهَاءْ..

نلاحـظ أنّ رمـز القبّـة في الـنص "تحـوّل إلى مشـهد مقـدّس يحتضـن إيحـاءات مشـعّة، فالقبّـة الرمـز عنـوان الأمـان، و الخشـوع و الطاعـة، إذ يتحـوّل النـداء بـالتنغّم و الـوعي بماهيّـة الكـائن مـن موصـوف سـاكن تقـام فيـه الأذكـار، إلى هيكـل أفقـده الغاصـب مدلولـه الإشـاريّ وكينونتـه القائمـة علـى الصـلاة، و ينقلـب النـداء إلى حـثٍّ و تحـريض و اسـتغاثة و حسـرة، فيجتمع فيه الضدّان، ماضٍ و حاضر، ضياع و لقاء، سكون مؤلم و حركة عنفوانيّة"[3]:

يا مسجِداًأسكتَ تسبيحاتِهِ صهيون

من اجل حُلمٍ وقحٍ مجنون

---

[1]- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر -مرحلة الروّاد-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص: 119- 120

[2]- نازك الملائكة، ديوان "للصلاة و الثورة"، ص: 149

[3]- شريف بشير أحمد، بنية التفاؤل و النبوءة في قصيدة نازك الملائكة (للصلاة و الثورة) – عبور من المسكوت عنه إلى المعلن- مجلة أبحاث كلية التربية الأساسيّة / المجلد: 04، العدد:02، جامعة الموصل- كلية الآداب، سنة: 2002، ص: 149- 150

كبّلَ في أرجائِه الصلاة و الخُضره

ولوّثَ المحرابَ و الَحضْرَه

يا مسجدا عطشانَ للقرآنِ و السجود...

" ثم تصبح الصخرة بدلالتها القدسيّة حافزا تثويريّا، تنتقل به النفس التائهة إلى ذات تتفهّم ماهّية الحياة"[1]، تقول الشاعرة[2]:

ينبجِسُ النَبعُ من الصخره

نسقِيهِ من تَمْتمةِ الدُعاء

من حُمرةِ الدِماء

نُطعِمُهُ سَنابِلَ الفِداء.

و في الأخير نخلص إلى أنّ نازك الملائكة تختلف عن الرمزيين العرب من حيث توليد الرّموز المتعلّقة بنوازع النفس الذاتيّة، التي تتسربل بأرديّة رومانسيّة، في حين أن غرض الرموز عند أغلب شعراء المدرسة العربيّة إنّما تغلب عليه مسحة واقعيّة، تتّجه إلى العالم الموضوعيّ، وتنظر إليه نظرات خاصّة، و مع هذا فلنازك الملائكة كثير من الشعر الذي يدلّ على عمق تجربتها الفنيّة، و دِقّة منزعها التصويريّ، و اطّلاعها الرفيع على مذاهب الفن و الفكر المعاصرين[3]، ما أهّلها لأن ترفض اقتصار الشعر على المفهوم القديم، بل حاولت أن تخلق له مفهوم مغاير تجسّد لديها في الشكل العام لبناء القصيدة خاصة اللّغة و التنويع الموسيقيّ، وفيما يلي عرض للمحاور التي تصبّ في مشروع الحداثة الشعريّة عند نازك الملائكة و التي تهدف إلى التنويع بدل النمطيّة الساكنة.

1- شريف بشير أحمد، بنية التفاؤل و النبوءة في قصيدة نازك الملائكة، ص: 118

2- نازك الملائكة، للصلاة و الثورة، ص: 150

3- ينظر: نشاوي نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 518

الفصل الثالث:

"المفاهيم الجماليّة و حداثة البناء الشكلي لدى نازك الملائكة"

"..اللّغة رهان صائب لتحقيق الحداثة".

"الشعر هندسة حروفٍ و أصواتٍ و رُؤى

نعمّرُ بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالمنا الداخليّ"

نزار قبّاني.

تعتبر قضيّة التنسيق بين أجزاء العمل الأدبيّ - خاصة النص الشعريّ – إحدى القضايا النقديّة التي شغلت الشعراء و النقّاد القدامى و المحدثين، لما لهذه القضيّة من أثر كبير في كيفيّة فهم العمل الأدبيّ و معرفة قيمته الجماليّة و الفنيّة، فمجرّد الإطّلاع على تاريخ الشعر العربيّ يجعلنا نقف على محاولات الشعراء المتعدّدة للخروج أو للتحرّر النسبيّ من النظام العام للقصيدة القديمة، ممّا أدى إلى ظهور مصطلحات و مفاهيم عدّة في هذا الصدد، ، فتذهب نازك الملائكة إلىتبني مصطلح هيكل القصيدة مصنّفة إياه إلى ثلاثة أصناف (الهيكل المسطّح، الهيكل الهرميّ، الهيكل الذهني)[1]، في حين يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل " إلى تبني مصطلح معماريّة القصيدة، غير أنّه في شروحاته يوظّف كلمة بناء العمل الفنيّ"[2].

وكلمة (البناء) مشتقّة من لفظ (البنية)، و البنية كما جاء في لسان العرب، هي الهيئة التي يبنى عليها الشيء، و بنية الكلام: صياغته و وضع ألفاظه و رصف عباراته[3]، أمّا في النقد فقد ورد مفهوم البناء عند صلاح فضل بانه الطريقة التي يقام بها مبنى ما، مضيفا ان هذه الكلمة استخدمت في اللّغات الأوروبيّة للدلالة على الشكل الذي يشيّد به مبنى ما، ثمّ تطوّرت لتدل على الطريقة التي تتكيّف فيها الاجزاء و تتلاحم لتشكل كلا واحدا[4].

و لعلّ من الواضح أنّ الاستخدام الأوّل للبنية أو البناء قد ارتبط في بداياته الأولى بالهندسة المعماريّة، ليلج بعدها إلى حقل الأدب بمعنى مجموعة " العناصر و القوى التي تتظاهر في النص على نحو يتمّ فيه تكامل المعاني الشعريّة المتبلورة في حقائق لغويّة، فالعالم

1- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 201
2- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 238
3- ينظر: لسان العرب، مادة (ب ن ى)
4- ينظر: صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النقد الأدبي، دار الشروق، ط 01: 1998، ص: 120

الـذي تتـألّف منـه القصـيدة، عـالم متجـانس تتلاقـى أفكـاره و تتعاقـب في حر كـة مطّـردة"[1]، فتشكّل تلك العناصر مجتمعة علاقات تسمح بتحقق الوظيفة اللّغويّة لذلك البناء.

هـذا وقـد فطـن فطاحلـة الأدب العـربيّ القـديم لهـذه المسـألة، فعبـد القـاهر الجرجـاني – علـى سـبيل المثـال– يعتـبر أول مـن تنبّـه إلى أنّ الـنص مجموعـة مـن العلاقـات، لا مجموعـة مـن الألفـاظ، فعلـى هـذا الأسـاس جـاءت فكـرة الـنظم عنـده بنائيّـة، ذلـك لأنّ الألفـاظ لا تـؤدي معناهـا في الـنص مجـرّدة، بـل مرتبطـة بمجموعـة مـن الألفـاظ[2]، لتكـون القصـيدة التقليديّـة بـذلك جسـدا واحـدا ينطـوي علـى مجموعـة مـن العناصـر و العلاقـات المتلاحمـة فيمـا بينهـا لتـؤدي وظيفـة كليّـة داخـل الـنص الشـعريّ، فالقصـيدة العربيّـة القديمـة كمـا هـو معـروف، بنـاء فـنيّ تـألّف مـن جملـة أغـراض شـعريّة يعرفهـا الشـعراء و غـير الشـعراء (ذكـر الـديار، البكـاء علـى الطلـل، المـديح، الفخـر، الهجـاء، الوصـف و الرثـاء...)، إذ جسّـدت تراكيـب هـذه الأغـراض براعـة الشـاعر و قدراتـه علـى الصـياغة الشـعريّة، إذ مثّلـت هـذه الأغـراض الأنمـوذج الأصـح لمقـاييس الجـودة عنـد المتقـدمين مـن الشـعراء، يقـول ابـن قتيبـة في هـذا الصـدد: " و لـيس لمتـأخّر الشـعراء أن يخـرج عـن مـذهب المتقـدمين في هـذه الأقسـام..."[3]، و بالفعـل كـان للقـول صـداه، إذ سـلك أكثـر الشـعراء المتـأخرين طريـق الأوّلـين، فـالتزموا بتلـك الاغـراض الـتي كتـب بهـا الشـاعر القـديم عـن قناعـة و تجربـة معاشـة، أمّـا المتـأخرين فـالتزامهم بتلـك العناصـر، كـان مجـرّد احتـذاء للأعـراف الفنيّـة، و مجـارات للأسـلاف في أسـاليب و طـرق بنـاء قصـائدهم، بـل و عـدّوا الخروج عليها ضربا من فساد الذوق و قلّة الإدراك.

لكـن الاخـتلاف كـل الاخـتلاف كـامن في أنّ معماريّـة القصـيدة و ظـاهرة تعـدد الأغـراض لـدى الشـعراء المتقـدمين، اسـتندت إلى فكـرة الصـدق الفـنيّ، لانهـم نطقـوا عـن سـليقة و فطـرة،

1-يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم - في ضوء النقد الحديث- دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، 1982، ص: 23

2- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قراءة و تعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 51

3- ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، شرح و تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج 01، دار المعارف - القاهرة- ص: 76

ونظموا لشعور صادق و قويّ نابع من عمق الصحراء و قسوها، و هول البراري و وُعورها، أمّا و قد تغيّرت البيئة و ظروف المعيشة، و ساد الاستقرار و قلّ الترحال، جعل من الشعراء المتاخرين في محافظتهم على نمطيّة القصيدة القديمة و التمسّك بها و الكتابة على منوالها، يُعَدُّ ضِربا من الكذب المهذّب، لأنّ بيئتهم وما تحويه من ظروف ليست هي بيئة العربيّ الذي عاش و عانى، ثم نظم فأبدع، و بالتالي رفضت ثلّة من الشعراء المتأخرين أن يكتبوا جديدا داخل أطُر قديمة، لأنّ ذلك ينافي الواقع و يتعارض مع الحقيقة.

و إذا كانت نازك الملائكة شاعرة مجدّدة، فلا محال أنّ شعرها جاء ينّمُ عن:

* ثورة عامّة ضد ألفاظ السلف و أساليبهم التي رات باها لم تعد صالحة لطبيعة العصر الجديد

* رغبة كبيرة في التغيير، ليس فقط في ابنيّة القصيدة، و إنما في ابنيّة المجتمع العربي ايضا، لان القصيدة العربيّة المعاصرة اصبحت تحاكي الواقع في التعبير عن الحياة و المجتمع في حركتهما نحو التطوّر

فهل تمكّنت نازك الملائكة من تجسيد بعض ملامح الحداثة لما جاءت به في بيانها الشعريّ/ النقديّ ؟

و إذا آمنّا بأنّها رائدة حركة الحداثة، كيف نفسّر نسجها على أسلوب القصيدة العموديّة؟

محور مصطلحات بناء القصيدة:

إنّ ارتباط اللّغة بالإنسان بوّأها منزلة عليا، فباللّغة اكتشف الإنسان ذاته و الوجود وباللغة سافر عبر مراحل هدا الوجود الدي لا يعرف نهاية ابدا، و بها استطاع ان يلبي حاجياته الضرورية و استطاع التواصل مع الآخر، كوا القالب الذي يحشد فيه الشاعر أفكاره في صورة ماديّة محسوسة، لينقل من خلالها رؤيته للناس و الأشياء من حوله، فباللّغة تنكشف الأشياء و الأحداث، و تتّضح البيئة، و يتعرّف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبّر عنها الكاتب[1]، فالشعر فن ميدانه اللّغة فهي تشكّل مادته الأساسيّة، " فالصورة الشعريّة بمكوناتها و أبعادها، و الصورة الموسيقيّة بأنغامها و إيقاعاتها و اطرها التركيبيّة و التشكيليّة، و التجربة البشريّة كموقف إنسانيّ، كلّها جوانب من اللّغة التي تعتبر أساس التجربة الشعريّة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسيّة و العقليّة و النفسيّة والصوتيّة للّغة، و لغة الشعر هي الوجود الشعريّ الذي يتحقق في اللّغة انفعالا و صوتا موسيقيّا و فكرا"[2]، و على إثر ذلك أصبحت اللّغة هي من تصنع من الشعر شعرا، واضحت قيمة القصيدة و الاعتراف بها ككيان يعتمد على مدى خروجها عن السائد والمألوف، و هي إحدى الامتيازات التي منحتها الحداثة للّغة لتحتل بذلك مركز الريادة، إذ " أنّ وراء كل قصيدة عظيمة لغة، فاللّغة الساذجة الباردة الخاملة لا تصنع شعرا، و إنّما تصنعه اللّغة المتحركة المليئة بالمنعطفات و التموّجات الابداعيّة، و لعلّ من أبرز ما يميز شعراء الحداثة العربيّة المعاصرة هو إدراكهم لقيمة اللّغة و أهميتها للقصيدة و مكانتها فيها، ثم لهذا الجانب التفاعليّ بين الشعر و اللّغة"[3]، و هو الامر الدي ادى إلى تهميش دور اللغة العاديّة (لغة النثر) ذات الدور الايصاليّ الذي جعل منها مجرّد وسيلة إلى غاية، و مُنِحت

1- ينظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية - دراسة في الرواية المصريّة – مكتبة الشهاب، القاهرة، ص: 107
2- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص : 05
3- القعود عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 248

الأسبقيّة و الأهمية للغة الشعر كونها غاية في ذاتها، و لان المعاني تعاظمت في نفس الشاعر الحداثيّ نتيجة مجموعة من المستجدّات ميّزت عصره، و أثقلت كاهله، أصبحت المعاني أكبر من أن تُعبرّ عنها لغة عاديّة، فراح الشاعر مدفوعا بعدّة عوامل يبحث عن لغة أخرى قادرة على تفجير اقصى طاقاتها التعبيريّة " في خروجها عن المألوف و تحليقها في عالم الأعماق، قادرة على وصف الإحساسات المتبدّلة، لها صلات بالزمان و المكان، قادرة على التفاعل مع لغة التراث الشعريّ العربيّ من جهة و مع لغة الشعر في العالم من جهة أخرى"[1]، علّها تستطيع احتضان المعنى الذي أصبح زئبقيّا في قوالب لغة النثر، و لعلّ مقولة " عجز اللّغة و قصورها، ثم الرغبة في إيجاد لغة جديدة هما العامل الرئيس وراء فكرة تفجير اللّغة"[2]، فبراعة الشاعر تكمن في مدى قدرته على التلاعب باللّغة و وضعها في غير ما وضعت له " فالشعر يهدم اللّغة ليعيد بناءها وفق عالم محتمل الوقوع، و من هنا ذهب (جون كوهين) إلى أنّ الانزياح شرط أساسيّ و ضروريّ في النص الشعريّ"[3]، لكن لا يجب أن يكون الانزياح هدفا في ذاته، و إلاّ تحوّل النص الشعريّ إلى مجرّد فوضى و عبث لغويّ، بل يجب أن يكون وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعريّة عن طريق خلق الإيحاء[4].

و عن علاقة الشاعر باللّغة تقول نازك الملائكة: " لابدّ أن نشير إلى وجود رابطة خفيّة بين الشاعر و لغته التي يستعملها في نظم الشعر، و تلك رابطة يختصّ بها الشاعر لاننا لا نجد مثيلا لها يقوم بين الأديب الناثر و لغته، وسرّ هذا الاختصاص لدى الشاعر أنّه أكثر انقيادا و استسلاما إلى اللاّ وعي اللّغويّ بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون، و روح محتشد زاخم، حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات في الأعماق الباطنة

1- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص: 97
2- القعود عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 254
3- خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص: 99
4- ينظر: المرجع نفسه، ص: 100

للّغة"[1]، في حين يبقى الشاعر في نظرها عاجز عن الإبداع ما لم يحس اللّغة إحساسا عميقا، تقول: " إنّ الشاعريّة حسّ لغوي عالٍ كثيف الأعماق، و لذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع في لغة لا يحسها تماما، و إنّما الحس الذي نتحدّث عنه، استخراج المعاني الدفينة في الكلمات و الحروف، وهي شحنات اختزنها التاريخ و القدم في اللغة بحيث لا يبينها الفرد العاديّ و إنّما يدركها الشاعر"[2]، لذلك توجّب على الشاعر أن يجتهد في رصف الألفاظ و التراكيب، و الأسلوب بشكل عام من لفظ و نظم و وزن، بعد الإجادة في عمليّة انتقاء هذه العناصر.

و بما أنّ الفكر الحداثيّ المعاصر أولى أهمّية بالغة للّغة و ظواهرها " جاء ديوان نازك الملائكة شظايا و رماد، و مصاحبه النصيّ متمثّلا في مقدمته النظريّة، مكانة أساسيّة ليس فقط في التجربة الشعريّة و التنظيريّة لنازك، بل في تاريخ تجربة التحديث في الشعر المعاصر بشكل عام"[3].

ففي أوساط الساحة الأدبيّة و النقديّة أحدث البيان المصاحب للديوان ضجّة كبيرة بسبب حمله لآراء تجديديّة في الشعر على الصعيدين العروضيّ و اللّغويّ، فقد ضمنته الشاعرة نظرتها النقديّة حول اللغة الشعريّة التقليديّة، و إسهاماتها في تشكيل و بناء القصيدة العربيّة المعاصرة التي طالتها أيادي التجديد الذي فرضته سنّةُ الحياة التي لا تستقرّ على حال، " و لمّا كان الشعر وليد أحداث الحياة"[4] في تغيراتها، غير قابل للخضوع لأيّة قوانين، كان على اللّغة - باعتبارها عنصرا أساسيّا في بناء القصيدة- هي الأخرى أن تطالها رياح التجديد، إذ لم تكن بمنأى عن التغيير الذي طال الشعر بتغيّر ظروف الحياة، من هنا أعلنت نازك الملائكة –في بيانها- تمرّدها على القوالب القديمة، و ثارت على القواعد التي

1- نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر، ص: 115
2- المصدر نفسه، ص: 11
3- نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربيّة المعاصرة، ص: 258- 259
4- نازك الملائكة، ديوان: " شظايا و رماد"، المقدمة، ص: 07

وضعها الأسلاف في الجاهليّة و صدر الإسلام، تقول: "مازلنا نلهث في قصائدنا ونجرُّ عواطفنا المقيّدة بسلاسل الأوزان القديمة، و قرقعة الألفاظ الميّتة، و سدىً يحاول أفرادٌ منّا أن يخالفوا، فإذّاك يتصدّى لهم ألف غيور على اللّغة، **و ألف حريص على التقاليد الشعريّة** التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمَّدنَا نحن ما ابتكر و اتخّذناه سُنَّةً، كأنّ سلامة اللّغة لا تتمُّ إلاّ إن هي جمُّدت على ما كانت عليه منذ ألف عام، **وكأنّ الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل"**[1].

و الواقع أنّ مسألة اللّغة الشعريّة هي إحدى المسائل" التي شغلت روّاد الشعر الحر (المثلث الشعري)، على نحو كبير و ذلك بسبب محاولات التجديد التي دفعتهم إلى تأصيلها وتحديد سماتها، إلى الاهتمام بالاسس الفنيّة للقصيدة، لان في كلّ قصيدة عربيّة عظيمة، **قصيدة ثانيّة هي اللّغة"**[2]، هذه الأخيرة حظيت بمفهوم خاص من قبل الشاعرة/ الناقدة نازك **الملائكة على غرار بقيّة الشعراء، إذ ترى الشاعرة أنّ حداثة لغة الشعر مصدرها الجودة** و المتانة، و هي رؤية نابعة من شاعرة امتلكت ناصيّة التعبير الأصيل، و ناقدة أحاطت **بقواعد اللّغة** و أصولها عن طريق تربيتها اللّغويّة و الذوقيّة، إذ ما فتئت تربيتها تلك تظهر **من خلال آرائها عن لغة الشعر الحديث، خاصة عندما رافقت حركة الحداثة الشعريّة العربيّة** أصوات استهانت باللّغة و أصولها و قواعدها، هنا انتفضت نازك الملائكة ثائرة رافضة تلك **الدعوات، على** الرغم من دعوتها إلى التجديد اللغوي[3]، قائلة: " إنّنا لا ندعو إلى التمسّك بقواعد اللغة لذاتها، و لسنا نحب ان ننصب مشانق ادبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو الباليّة التي لم نعد

1- نازك الملائكة، ديوان: " شظايا ورماد"، المقدمة، ص: 08
2- سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، دار الرضوان للنشر و التوزيع - عمان- ط 01: 2012، ص:231
3- ينظر سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، المرجع نفسه، ص:235

نستعملها، لا بل إنّنا نؤمن أعمق إيمان بالتجديد المبدع، و نعتقد أن هذا التجديد لا يتمّ إلاّ على أيدي الشعراء و النّقّاد المثقفين الموهوبين"[1].

الملاحظ من قول الشاعرة أنّ مفهوم التجديد في لغة الشعر لديها منوط بالشاعر، لأنّه الوحيد القادر على أن " يصنع باللّغة ما لا يصنعه ألف نحويّ و لغويّ مجتمعين، ذلك أنّ الشاعر بإحساسه المرهف، و سمعه اللّغوي الدقيق يمدُّ للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسّه الفني فلا يسيء إلى اللّغة، و إنّما يشدّها إلى الأمام"[2]، فاللّغة إن لم تتغيرّ مع تغيرّ الحياة تموت، لذلك أوكلت الملائكة مهمة التجديد و التطوير إلى الشاعر و الاديب لاهما من يقومان بإحيائها عن طريق مد الالفاظ بطاقات إيحائيّة لم تكن لها من قبل.

و لعلّ ما يجب الإشارة إليه هو أنّ حداثة نازك على المستوى اللّغوي تمثّلت في اللّفظة، فقد دعت الشاعر الحديث إلى أن يحدث تغييرا جوهريّا على القاموس اللّفظيّ المستعمل في أدب عصره، و يترك طائفة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرون المنصرمة[3]، و تضرب الشاعرة في بياها امثلة لبعض الالفاظ التي كثر استعمالها قديما فتجرّدت من معانيها، فأصبح الشاعر المعاصر ينفر منها كلفظة (عمبر- هلال- نرجس- لؤلؤ- عود...)[4]، فمثل هذه الألفاظ في نظر الملائكة لم تعد رقيقة تحمل من الشعريّة ما كانت تحمله في الماضي.

فنازك الملائكة تؤمن بأنّ " لغتنا العربيّة بما فيها من قوانين القياس و معاني الصيغ وأسلوب ترتيب العبارة، مازالت أرضا بكرا مليئة بالكنوز و في وسعها أن تتفجّر بالعطاء واللّون والصور بين يديّ الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربيّ القديم يحلم

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 295
2- نازك الملائكة، ديوان: " شظايا و رماد"، المقدمة ، ص: 09- 10
3- ينظر: المصدر نفسه، ص: 11
4- ينظر: المصدر نفسه، ص: 11

ـا"[1]. فهي تعتقد أنّ الشاعر المرهف هو من يستطيع أن يمدّ الألفاظ بالمعاني الجديدة التي لم تكن لها من قبل[2]، فالقدماء من الشعراء و الكتّاب لم يصلوا إلى كل مناطق اللّغة " فالألفاظ التي استعملها القدماء في اللّغة العربيّة لم تستنفذ، لأنّ اللّغة بطبعها كالبحر، مهما استقينا منه فهو لا ينقص، و اللّغة كذلك عطاء لا ينفذ، و في وسعها أن تعطيّ جديدا للعصور كلّها"[3].

تقول نازك هذا و هي على دراية تامّة بأنّ المعاني في الألفاظ لا تنكشف إلاّ من خلال تسييقها، أي وضعها في سياقات مختلفة[4]، و " الشاعر المبدع لا يعترف بأيّ كيان للألفاظ خارج قصائده"[5]، فاللّفظة لا تكون لها روح و معنى خارج إطار القصيدة.

ثمّ إنّ تشكّل الوعي الشعريّ و النقديّ الحداثيّ لدى الشاعرة ألزمها بفكرة تجاوز الألفاظ المعجميّة إلى أخرى مضغوطة و مركّزة تحوي معاني كثيرة قادرة على الإيحاء، فهي ترى أنّ الألفاظ في العربيّة قد " أثقلها أسلافنا في عصور الظلام بإقترانات لم نعد نطيقها اليوم مثل (جوى، بدر، هلال، صبا، صدغ...)"[6]، على أنّنا لو " أدخلنا هذه الألفاظ في سياقات و استعارات و تشبيهات معاصرة تنتمي إلى حياتنا الواقعيّة"[7] لاستعادت هذه الألفاظ حيويتها و بريقها من جديد، و لبدت أجمل ممّا كانت عليه في السابق.

1- نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر، ص: 28
2- ينظر: نازك الملائكة، ديوان: " شظايا و رماد"، ص: 08
3- نازك الملائكة، سيكولوجيّة الشعر، ص: 28- 29
4- ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 01: 1985، ص: 68
5- نازك الملائكة، الصومعة و الشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت، ط 02: 1971، ص: 183
6- نازك الملائكة، سيكولوجيّة الشعر، ص: 29
7- المصدر نفسه، ص ن

و في خضم حركتها التحديثيّة، يلاحظ القارئ أن الناقدة نازك الملائكة تعاملت مع اللّفظة (المعجم) بأسلوبين مختلفين، " فقد ابتدعت الناقدة مصطلحات نقديّة جديدة يمكن تصنيفها إلى المحاور التالّية هي[1]:

1. محور مصطلحات بناء القصيدة
2. محور مصطلحات العروض و القافيّة

و على أساس هذه المحاور سيتم الحديث عن المفاهيم الجماليّة التي شكّلت حداثة البناء الشعريّ لدى الشاعرة.

محور مصطلحات بناء القصيدة:

صاغت الناقدة نازك الملائكة مجموعة من المصطلحات الجديدة على مستوى هيكل القصيدة الذي عرّفته قائلة بأنّه " الأسلوب الذي يختاره الشاعر ليدخل به الحركة في قصيدته"[2]، ثم فرضت في كلّ هيكل جيّد توافر أربع مقوّمات عامّة هي:

* التماسك
* الصلابة
* الكفاءة
* التعادل

فهذه المصطلحات أنتجتها الناقدة لهيكل القصيدة المعاصرة قائلة: " هذه اصطلاحات وضعتها أنا، و لابدّ من الوضع إذا نحن أردنا أن نبني أسسا ثابتة لنقد عربيّ حديث يرتكز إلى إنتاجنا و حياتنا الفكريّة المعاصرة"[3].

1- عبد الرضا عليّ، نازك الملائكة الناقدة، ص: 92
2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 224
3- المرجع نفسه، الهامش رقم (1)، ص: 204

و لم تكتفي الناقدة بابتداع المصطلحات فحسب، بل راحت تقدّم شروحات لها و تضرب لكلّ منها نماذج من الشعر المعاصر.

أمّا التماسك فقصدت به " التوازي و التناسق بين القيم العاطفيّة و الفكريّة، فلا يتناول الشاعر لفتة في الإطار و يفصلها تفصيلا يجعل التاليّة تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار"[1].

في حين قصدت بالصلابة " أن يكون هيكل القصيدة العام متميّزا من التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفيّ و التمثيل الفكريّ، و يتضمن هذا أنّ الصور و العواطف ينبغي ألا تزيد عمّا يحتاج إليه الهيكل.. لأنّ الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجماليّة"[2].

أمّا الكفاءة عندها هي أنّ " يحتوي الهيكل على كلّ ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمّن في داخلها تفاصيلها الضروريّة جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجيّة تساعده على الفهم"[3].

في حين قصدت بالتعادل " حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، و قيام نسبة منطقيّة بين النقطة العليا فيه و النقطة الختاميّة، و إنّما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفيّ ثابت بينهما و بين سائر سياق القصيدة"[4].

و من خلال هذا، نستنتج أنّ ما جاءت به نازك الملائكة يدلّ على نباهة الناقدة و فطنتها في صياغة المصطلحات النقديّة، و " لعلّ في النقاط الآتيّة ما يدلّ عن هذا الارتكاز في محاولات الشاعرة ابتداع مصطلحات نقديّة جديدة[5]:

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 204
2- المصدر نفسه، ص ن
3- المصدر نفسه، ص: 205
4- المصدر نفسه، ص: 206
5- عبد الرضا عليّ، نازك الملائكة الناقدة، ص: 91- 92

1.أنّ ابتداع المصطلح الجديد لن يتأتّى إلاّ لمن يعايش الهمّ النقديّ معايشة جادّة، تؤرّقه أزمة مصطلحاته، و تتلبّسه معاناة البحث فيه، و صولا إلى إيجاد الأسس الممكنة لصياغة ما يبحث عنه نظريّا، و لعلّ فيما قدّمته نازك من جهد نقديّ على مدى ربع قرن ما يثبت ذلك التعايش خير إثبات.

2.أنّ الحياة الفكريّة المعاصرة قد استحدثت اتجاهات شعريّة حديثة لم يألفها النقد القديم، و بالتاليّ فانّه خلو من المصطلح المناسب الذي يعالجها.

3.أنّ بعض الأساليب البلاغيّة قد تطوّرت عمّا كانت عليه قديما، ممّا يوجب تطوّرا في المصطلح البلاغيّ، إثراء له، لتحقيق الإضافة المطلوبة، و لن تكون الإضافة إلاّ على يدي من خُبرِّ القديم و فهِمهُ و أحبَّهُ، و عايش الجديد و أسهم فيه و امتحنه".

و لعلّ ناقدتنا لها حظ فيما جاء من ملاحظات، فقد شهدت و عايشت أحداث عصرها، و كتبت عن بعض المتغيّرات الحاصلة في بنيات المجتمع العراقيّ و العربيّ انداك، ما فتح أمام قلمها الإبداعيّ أفقا رحبا لنيل شرف التميّز و الإبداع في إحداث الجديد ومطالبة الشعراء به، لكن دون أن يبيحوا لأنفسهم الحريّة المطلقة في التغيير بقواعد اللّغة الفصيحة وإحلال محلّها العاميّة، كما وجدت ذلك عند طائفة من الشعراء أمثال ميخائيل نعيمة، وسميح القاسم، و نزار قبّاني...وغيرهم ممن راحوا يدخلون الكثير من الألفاظ العاميّة في شعرهم بدلا من الألفاظ الفصيحة[1]، فجاء رفضها القاطع من ممارسات هؤلاء الشعراء وتبريراتهم واعترضت على ذلك لأسباب و هي[2]:

1- ينظر: نازك الملائكة، سيكولوجيّة الشعر، ص: 31، 23، 24

2- المصدر نفسه، ص: 23- 26

* أنّ العاميّ مُنَفِّر للنفس العربّية لأنه ينقلها إلى الحياة المتخلّفة

* أنّ العامّية لغة تعكس العواطف البدائيّة و ضحالة الفكر و من الأمثلة التي توضّح الفكرة ما جاء في قصيدة (عيد للإنسانّية)، تقول الشاعرة[1]:

..أَنَا مَنْ غَنَّتْ دُمُوعَ الأَشْقِيَاءِ

وَ بَكَتْ أَشْعَارُهَا للأَبْرِيَاءِ

كَمْ صَرِيعٍ قَبْرُهُ ثَلْجُ الشِّتَاءِ

وَ يَتِيمٍ مَهْدُهُ شَوْكُ العَرَاءِ

وَ صَبَايَا كَرَعَتْ سُمَّ القَضَاءِ

قَبْلَ أَنْ تَرْشُفَ كَأْساً مِنْ هَنَاءِ

صُغْتُ أَحْزَانَهُم لَحْنَ شَقَاءِ

هُوَ أَحْزَانِي وَ حُبِّي وَ وَفَائِي..

في هذه الأبيات نلتمس إدراك الشاعرة للفروق الجوهريّة في معاني الكلمات المترادفة، من خلال توظيفها للفعلين (كرعت) و (رشفت)، فكلا الفعلين يستخدمان للشرب إلاّ أن الفرق بينهما واضح، (فالكرع) هو الشرب بكميّة كبيرة من الإناء مباشرة دون استعمال اليدين، أمّا الفعل (رشف/ الرشف) يعني امتصاص الماء بالشفتين، ببطء و بكميّة قليلة[2]، و بالتالي فقد أفادت الشاعرة من توظيفها لهاذين الفعلين فيما أرادت التعبير عنه من أنّ هؤلاء الأطفال لم ينعموا بجمال الحياة إلاّ بالشيء القليل، حين باغتهم القضاء بكرع الألم و الآهات.

* أنّ العاميّة تسقط الترابط في اللّغة العربيّة"، ولتوضيح الفكرة تضرب لنا الشاعرة أمثلة على ذلك نذكر منها الأفعال التالّية: (سفَ) (رسبَ)، فالواضح على هذه الأفعال

1- نازك الملائكة، ديوان: مأساة الحياة و أغنيّة للإنسان، ص: 622

2- ينظر: نازك الملائكة، سيكولوجيّة الشعر، ص: 29

أن موطن الاختلاف فيها حاصل في الحرف الأخير، و مع ذلك يبقى الفرق بينها في المعنى يختلف اختلافا كليّا، فمعنى: (رَسَفَ): تحرّك متململا: و الحركة هنا تقع فوق و في مكان مكشوف، أمّا الفعل (رَسَبَ): يعني الحركة أيضا، لكن إلى أسفل، و هذه الحركة يتبعها استقرار في القعر و في مكان غير مكشوف[1].

و عليه تضمّن هذه التوضيحات أنّ اللّفظة الواحدة من ألفاظ العربيّة في نظر الشاعرة نازك الملائكة تملك أسرارا عجيبة يجب على المتعامل معها أن يكتشفها ليتمكّن من استخدام الأوجه التي لم تكتشف بعد.

هذا و نجد أيضا أنّ الشاعرة قد تفرّدت في بناءها للغتها الشعريّة في تجاوزها لبعض الحواجز النمطيّة و كسرها لبعض الأعراف اللّغويّة، و من ذلك إدخالها (لا النافيّة) على الاسم في تراكيب جديدة مثل ما جاء في قصيدتها (حصاد المصادفات)، إذ تقول[2]:

عِنْدَمَا يَنْطَوِي النِدَاءُ وَ تُمْحَى كَلِمَاتُ النَجْوَى وَ تُطْوَى الأَمَانِي

و تُحسُّ القلوبُ أنّ قلوبا بَرَتْ في أَصَابِعِ النِسْيَانِ

عَنْكَبُوتُ الجُمُودِ شَبَّكَ فِيهَا عُشَّهُ وَ السُكُونُ لفَّ الأغَانِي

و غُبارُ السنِينِ جرَّ على الأشْواقِ سِترَ اللاّ لَوْنِ وَاللاّ كَيَانِ.

و دائما في سياق رفض نازك الملائكة لسيادة الواقع اللّغويّ، نلاحظ في القصيدة أنّ الشاعرة أوردت لفظة (العنكبوت) مذكّر، في حين أنّ الكلمة وردت في القرآن الكريم بصفة التأنيث كما في قوله تعالى في سورة العنكبوت: "...**مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا، وَ إِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ**

1ـ ينظر: نازك الملائكة، سيكولوجيّة الشعر، ص: 30

2ـ نازك الملائكة، ديوان: " قرارة الموجة"، ص: 266

لـــو كـــانوا يعلمـــون.."[1]، في حين وردت لفظة (العنكبوت) في أشعار نازك الملائكة بصفة التذكير، ومن ذلك قولها[2]:

..ذلك العنكبوتُ ذو الأرجلِ الفظّـ ـــةِ هل منهُ مهربٌ أو ملاذُ..

..ذلك العنكبوتُ كم عادَ وجهاً عكَسَتْهُ للراهِبينَ الكؤوسُ..

و مـن الألفـاظ الـتي غـيرّت نـازك الملائكـة في صـفتها، لفظـة (الكـأس)، الـتي وظّفتهـا بصيغة التأنيث ثمّ عادت لتوظّفها بصيغة المذكّر، كما جاء في قصيدة (لنكن أصدقاء)[3]:

..و القلوبُ التي سمِعَتْ في انتعَاشْ

ستذُوبُ لِتَسْقِي صدى الظامِئينْ

كأسَةً، و لْتَكُنْ مُلِئَتْ بالحَنِينْ..

ثم تعود فتوظفها بصيغة الأصل فتقول[4]:

..وَ ها نحنُ مُختَصِمانِ دَفَنَّا الوِئامْ و لَمْ نُبْقِ كأسو لا مَنْهَلاً للغَرامْ..

نحنُ ضيَّعنَا طريقَ الغَدِ في اللّيلِ الرَهِيبْ

و نَسَيْنَا رَاحَةَ القَلْبَّين في الأمْسِ القَرِيبْ

أَصْغِ، لمْ يَبْقَ سِوى هَمْسُ الـــذُنوبْ

في سُكونِ الكَوْنِ، في اللّيلِ الـرَهيبْ

فَخُذِ الكأسَ إذا شِئْتَ و مزّقْ مَا تَبَقَّى..

و في خضـم الـدعوة إلى منـاداة الشـاعرة للتجديـد علـى مسـتوى الألفـاظ الـتي ماتـت لكثـرة استعمالها، نجـدها في الكثـير مـن أشـعارها تنتشـل مـن معـين معجمهـا القـديم (التراثـيّ) الكثـير

1- سورة العنكبوت، الآية: 41

2- نازك الملائكة، ديوان: "مأساة الحياة و أغنيّة للانسان"، ص: 348 - 349

3- نازك الملائكة، شظايا و رماد، ص: 145

4- نازك الملائكة، ديوان: "شجرة القمر" و " قرارة الموجة"، ص: 499- 380

مـن الألفـاظ الـتي أقـلّمـا قـ لى عهـا ألـا ـاوزت الركـب ـضـاريّ ، و هـي في هـذا تأسّـس معجمها الشعريّ على ثلاث مرتكزات أساسيّة و هيّ[1]:

* اختيار الألفاظ ستخدمة من طرف الشاعرة
* ترتيبها لهذه الألفاظ
* التأثير الناتج عن عمليّة الاختيار و الترتيب.

مـن منطلـق هـذه المرتكـزات، أولـت الناقـدة عنايّـة بالغـة للفظـة، خاصّـة التراثيّـة، الـتي راحـت توظّفهـا وفـق سـياقات لغويّـة جديـدة ، ثمّ إنّ القـارئ لشـعر نـازك الملائكـة يلاحـظ نوعـا مـن الازدواجيـة في تعامـل الشـاعرة مـع الألفـاظ، فتـارة نجـدها مندفعـة نحـو إضـفاء مسـحة حداثيّـة علـى اللّفظـة، و في أحـايين أخـرى نجـدها تعـود للـتراث فتسـتوحي منـه بعـض الألفـاظ الـتي تجـبر قارئهـا بـالعودة إلى المعجـم لفهـم معانيهـا، و مـن ذلـك اسـتخدامها للألفـاظ التاليّـة: ارتيـاع- الهشيم- واجفة- صلدا- تؤوب..، و التي وردت في بعض قصائدها كما يأتي[2]:

وَ عُيونٌ وَرَاءَ أَهْدَابِهَا أَشْـ
ـبَاحَ يَأْسٍ فِي حَيْرَةٍ وَ انْكِسَارٍ
تُؤْثِرُ الظِلَّ وَ الظَلامَ ارْتِيَاعًا
مِنْ ضِيَاءٍ يَبُوحُ بِالأَسْرَارِ..

و في ذات القصيدة تقول[3]:

وَ تَظَلُّ الحَيَاةُ تَخْلُقُ مِنْ وَجْـ ـــهِي قِنَاعًا صَلْدًا يَفِيضُ رِيَاءْ
جَامِدًا بَارِدًا أَصَمَّ وَ يُخْفِي بَعْضَ شَيْءٍ سَمِيتهُ كِبْـــرِيَاءْ.

1- ينظر: ابراهيم محمد عبد الرحمن، بناء القصيدة عند علي الجارم، دار اليقين للنشر و التوزيع، المنصورة، ط 01: 2008، ص: 205- 206
2- نازك الملائكة، ديوان: " شظايا و رماد"، قصيدة: " كبرياء"، ص: 31- 32
3- المصدر نفسه، ص: 36

و في أبيات أخرى لها تقول[1]:

..و يَصْعَدُ في اللَّيْلِ هَمْسٌ كَئِيبٌ تُرَدِّدُهُ الدِمَنُ الماحِلَهْ
تُغَلِّفُهُ كِبْرِيَاءُ الطُّلُولِ و عِزَّةُ أَحْجَارِهَا الذَابِلَهْ
وَ يُثْقِلُهُ رَجْعُ خَطْوِ القَوافِلِ في رَمْلِ تِلْكَ الرُبَى القَاحِلَهْ
متَى يا زَمَانُ تَعُودُ الحياةُ إِلَيْنَا و تَنْطَلِقُ القَافِلَهْ.

و تتّضح أكثر هيمنة التراث اللّغوي لدى الشاعرة في قصيدة أغنية للأطلال العربيّة التي تقول في مطلعها[2]:

مِنَ الجزعِ مِنْ قُبِّ سِقْطِ اللِّوَى
وَ وَادي الغمارِ وَ بُرقةِ ثَهْمَدْ
وَ مِنْ رَبْعِ نُعْمٍ عَفَتْهُ الرِيَاحْ
وَ أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ وَ تَبَدَّدْ
و من طَلَلٍ في الجزيرة أقوىَ
و ما زالَ منبَعَ عِطرٍ و عَسْجَدْ...
تعالتْ هُتافاتُ ماضٍ عريقٍ
يَعِيشُ الخُلودَ بِجَفْنٍ مُسَهَّدْ
و تلكَ المَرابِعُ حيثُ الظِبَاءُ
سَرَحْنَ قَدِيمًا وَ تِلْكَ الطُلولْ
منازِلُ يَعْرُبَ يَفنَى الوُجُود
وَ يَبْقَى مِنهَا شَذَى لاَ يَزُولْ
و شِعرُ نَدٍ عَرَبِيِّ القَوافِي

1- نازك الملائكة، شظايا و رماد، ص: 468
2- المصدر نفسه، ص: 465- 466

يظَلُّ يُبَرْعِمُ مثلَ الفُصُولْ

إذَا دَرَسَتْ دِمْنَةٌ ألفُ امْرِئِ

القَيْسِ يَدْفَعُ عَنْهَا الذُبُولْ

تُنَاديكَ يا عَرَبيُّ رِمَالٌ

مُعَطَّرَةٌ بأريجِ القِدَمْ

دِيَارُ العُروبَةِ مَا لامَسَتْها

يقبّلها سِوَى قُبُلاتِ الديَمْ...

الظاهر على مستوى بنّية القصيدة، هو أنّ الشاعرة نازك الملائكة صمّمت أبياتها بألفاظ تراثيّة محضة، و هي تعبّرُ عن واقع يحاكي الوحدة العربيّة المعاصرة و نهضتها، و واقع احداثها و متغيّراتها، فالشاعرة هنا استحضرت من مخزون ذاكرتها الفاظا و تراكيب ذات نبرة تقليديّة هيمنت على النص الشعريّ الذي يبدو بناؤه كلاسيكيّا.

جانب اخر للتراث نهلت منه الشاعرة هو القاموس الخمريّ الذي اشتهرت به القصيدة العربيّة القديمة، فنجد لها ألفاظ منها: الثمل، الخمر، الكأس، النبيذ و من ذلك قولها[1]:

لِنكُنْ أَصْدِقَاء

نَحْنُ وَ الحَائِرُونْ

نَحْنُ وَ العُلَّ المُتْعَبُونْ

و الذِينَ يُقَالُ لَهُمْ مُجْرِمُونْ

نَحْنُ وَ الأَشْقِيَاءْ

نَحْنُ وَ الثَمِلُونَ بِخَمْرِ الرَخَاءْ

وَ الذِينَ يَنَامُونَ فِي القَفْرِ تَحْتَ السَمَاءْ...

[1]- نازك الملائكة، شظايا و رماد، ص: 145

وتقول أيضا[1]:

لِنَفْتَرِقْ الآنَ مَادَامَ فِي مُقْلَتَيْنَا بَرِيقْ

مَا دَامَ فِي قَعْرِ كَأْسِي و كَأْسِكَ بَعْضَ الرَحِيقْ ..

شاهد آخر تقول فيه[2]:

..وَ هُم يَمْقُتونَ أَنْ تَشْرَبَ النَحْــ

ــلَةَ شَهْدَ الأَزْهَارِ كُلَّ صَبَاحْ

فَرَحِيقُ الوُرودِ فِي شَرْعِهِمْ خَمْــ

ــرٌ تُرِيقُ السُمُومَ فِي الأَرْوَاحْ .

إن انتقاء الشاعرة لهذه الالفاظ و كلها من القاموس الخمريّ القديم، إنما هو سعيٌ منها لبعث بعض الاجواء القديمة التي عَرف بها الشعر الجاهليّ، دون ان تسمح لنفسها **بالغرق** في بحر الطلل، و إنّما اكتفت فقط من توظيفها لهذه الألفاظ بالمناخ العام الذي يتضمّن اللّذة و المتعة في تشكيل رؤيتها الفنيّة.

و من خلال هذه الشواهد **نستنتج** ان سعيّ نازك الملائكة و مبادرتها بتوظيف بعض الألفاظ التراثيّة، وفق سياقات ذات بنيّة شعريّة جديدة، مع محافظتها على خصوصيّة تلك الألفاظ، لهو دليل على أنّ التراث لديها يشكّل اللّبنة الأساسيّة في بناء صرح حداثتها **الشعريّة.**

محور مصطلحات العروض و القافيّة:

شـهدت البنيّة العروضيّة للشعر العربيّ محاولات تجديد كثيرة تعود أغلبها إلى العصر العباسيّ، لكنّها كانت محتشمة إذا ما قارنّاها بتجديدات القرن العشرين، فالمحاولات

1- نازك الملائكة، ديوان: "قرارة الموجة"، ص: 281

2- نازك الملائكة، ديوان: "مأساة الحياة و أغنية للانسان"، ص: 346

التجديديّة الأولى كانت قليلة متفرّقة، أمّا القرن العشرين فقد شهد أهمّ تحوّل في موسيقى الشعر العربيّ على يد الشاعرة نازك الملائكة، كأوّل محاولة جادة لتجديد موسيقى الشعر العربيّ، فقد تمكّنت الشاعرة من التأسيس لنوع من التحوّل في البنيّة العروضيّة للشعر العربيّ المعاصر، و إن لم تخرج كليّا عن الإطار العروضيّ الذي أسّسه الخليل بن أحمد الفراهيديّ.

وقد تبنّت نازك الملائكة هذا التجديد و باركته نتيجة للتحوّلات التي عرفها العالم و تأثيرها على الوطن العربيّ و الثقافة العربيّة، وقد لاقت دعوتها في بدايتها قبولا محتشما من قبل مجاييلها من الشعراء و النقّاد، فنجد على سبيل المثال الدكتور عز الدين إسماعيل يقول:" أنّ الشعر الجديد لم يُلغِ الوزن و لا القافيّة، لكنّه أباح لنفسه أن يُدخِل تعديلا جوهريّا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه، و ذبدبات مشاعره و اعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه"[1]، و هو بالفعل ما حقّقه الشعر ال□ر من تأسيس لإيقاعات جديدة تناسب إيقاع التطوّر التاريخيّ، و تتجاوب مع إيقاعات الواقع المعاصر.

تم إن الدعوة إلى التجديد التي نادت بها الشاعرة نازك الملائكة في نهاية الاربعينيات اقترنت بالتمرّد على سلاسل الاوزان و قيود القافيّة، خاصّة في قصيدها (الكوليرا) التي افتتحـ ت ـا مشروعها ال□داثيّ، إذ تعتبر هذه القصيدة مشروع انتفاضة و إحياء في الوطن العربيّ آنذاك، فنازك الملائكة حين تأسيسها لهذه القصيدة كانت تسعى لكسر العمود و النسق الذي التزمت به القصيدة العربيّة من خلال وحدتيّ الوزن و القافيّة.

و الشاعرة في بيانها المرافق لديوان "شظايا و رماد" اعلنت موقفها من العروض العربيّ قائلة:

"ما لطريقة الخليل...؟ ألم تصدأ لطول ما لمستها الأقلام و الشفاه منذ سنين و سنين؟، ألم تألفها أسماعنا، و تردّدها شفاهنا، و تعلكها أقلامنا حتى مجّتها"[2].

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 65

2- نازك الملائكة، مقدمة ديوان "شظايا و رماد"، ص: 08

أمّا موقفها من القافيّة فجاء صارما، فهي ترى بأنّ هذه الإلهة المغرورة قد أضفت **على** القصيدة لونا رتيبا يملّه السامع نتيجة شعوره بأنّ الشاعر يتكلّف في نسج القافيّة[1].

ثمّ تردف قائلة بأنّ: "القافيّة الموحّدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، و وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها.. وهذه القافيّة قد كانت دائما هي العائق الذي يتسبّب في إخماد الفورة الأولى من الأحاسيس في صدر الشاعر"[2]، فبمجرّد أن يحاول الشاعر أن يعبرّ عن أحاسيسه الأولى حتى يبدأ في التفكير في رصف القوافي ما **يجعل** الأحاسيس تضيع لديه و تخمد فو**ها**.

هذه النبرة الحادة في موقف نازك الملائكة من الوزن و القافيّة جعل البعض يتّخذ منها **موقفا** عدائيّا لاها حاولت الخروج كليّا عن عروض الخليل و مبادئه التي انتهجها في تاسيسه لعلم العروض العربيّ، لكنّ الواقع ان ما فعلته نازك الملائكة " اها نظرت متامّلة في علم العروض القديم و استعانت ببعض تفاصيله في إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على **حرّية** التعبير و إطالة العبارة و تقصيرها بحسب مقتضى الحال، و لم تصدر حركتها عن إهمال للعروض كما يزعم البعض"[3]، **و إنّما صدرت عن عناية بالغة** لثمانيّة بحور قابلة **"للزيادة و**النقصان، التمدّد و التقلّص و التكرار، عبر **التصرّف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصا"**[4]، فهي بهذا ترى ان هناك اوزان تلائم الشعر الحر، في حين ان البقيّة لا تصلح لهذا اللّون الجديد من الشعر، إذ تقول يجوز نظم الشعر الحر من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربيّ، هي البحور الصافيّة، و البحور الممزوجة، في حيت تبقى البحور

1- ينظر: نازك الملائكة، مقدمة ديوان "شظايا و رماد"، ص: 18
2- المصدر نفسه، ص ن.
3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 39- 49
4-عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافيّ العربيّ، ط 02: 2005، ص: 17
* البحور الصافيّة: الكامل- الرمل- الهجز- الرجز- المتقارب- الخبب
* البحور الممزوجة: السريع- الوافر

الأخرى غير صالحة للشعر الحر، لأنّ تفعيلاتها متنوّعة لا تكرار فيها، و إنّما يصحّ الشعر الحر في البحور التي يكون التكرار قياسيّا في كل تفعيلاتها او بعضها[1].

و إثباتا لما جاء قوله نمثّل بقصيدة للشاعرة بعنوان (إلى العام الجديد) تقول فيها[2]:

يَا عَامُ لاَ تَقْرَبْ مَسَاكِنَنَا

فَنَحْنُ هُنَا طُيُوفٌ مِنْ عَالَمِ الأَشْبَاحِ يَنْكُرُنَا البَشَرْ

وَ يَفِرُّ مِنَّا اللَّيْلُ وَ المَاضِي، وَ يَجْهَلُنَا القَدَرْ

وَ نَعِيشُ أَشْبَاحًا تَطُوفُ

نَحْنُ الذِينَ نَسِيرُ لاَ ذِكْرَى لَنَا

لاَ حُلُمَ لاَ أَشْوَاقَ تُشْرِقُ، لاَ مُنَى

آفَاقُ أَعْيُنِنَا دِمَاءُ

تِلْكَ البُحَيْرَاتُ الرَوَاكِدُ فِي الوُجُوهِ الصَامِتَهْ

وَلَنَا الجِبَاهُ السَاكِنَهْ

لاَ نَبْضَ فِيهَا لاَ اتِّقَادْ

نَحْنُ العُرَاةُ مِنَ الشُعُورِ ذَوُو الشِفَاهِ البَاهِتَهْ

الهَارِبُونَ مِنَ الزَمَانِ إلى العَدَمْ

الجَاهِلُونَ أَسَى النَدَمْ.

وهذه الأسطر المقتطفة من القصيدة من البحر الكامل، و هي في حقيقتها ثلاث قصائد في بنية تركيبيّة واحدة، ذات تفعيلة واحدة هي (متفاعلن)، فالقصيدة الأولى اختارت لها الشاعرة تفاعيل من مجزوء الكامل، و هي على النحو التاليّ:

1ـ ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 69

2ـ نازك الملائكة، ديوان "قرارة الموجة"، ص: 249

يَا عَامُ لاَ تَقْرَبْ مَسَا كِنَنَا فَنَحْنُ هُنَا طُيُوفْ

يَفِرُّ مِنَّا اللَّيْلُ وَ الـ مَاضِي وَ يَجْهَلُنَا القَدَرْ

تِلْكَ البُحَيْرَاتُ الروَا كِدُ فِي الوُجُوهِ الصَامِتَهْ

نَحْنُ العُرَاةُ مِنَ الشُعُـ رِ ذَوُو الشِفَاهِ البَاهِتَهْ

و قد جاءت تفاعيلها على النحو التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

أمّا التركيب الثاني فهو من المشطور، و جاء على النحو التاليّ:

نَحْنُ الذِينَ نَسِيرُ لاَ ذِكْرَى لَنَا

لاَ حُلُمَ، لاَ أَشْوَاقَ تُشْرِقُ لاَ مُنَى

مِنْ عَالَمِ الأَشْبَاحِ يَنْكُرُنَا البَشَرْ

الهَارِبُونَ مِنَ الزَمَانِ إلى العَدَمْ

و قد جاءت تفعيلاتها على الشكل التاليّ:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

سبق و أشرنا إلى أن القصيدة من البحر الكامل، و بالتالي فالشاعرة لم تخرج عن البحور الخليليّة، و إنّما عمدت إلى التنويع في استعمالات البحر، وهي محاولة جادّة **تؤكّد** حقيقة مفادها أنّ الشاعرة متمكّنة من علم العروض العربيّ، فهي منذ البداية رأت بأنّ " الشعر الحر أسلوب يتيح للشاعر تعبيريّة أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة و تقصيرها بحسب مقتضيات المعنى"[1]، و هو على ما يبدو فهم خاص لبنيّة القصيدة الداخليّة المرتبطة **با**لحالة الشعوريّة للشاعر "أي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات و السكنات مع

1ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 124

الحالة الشعوريّة لدى الشاعر"[1]، و لهذا فإنّ موسيقى الشعر الحر مغايرة إلى حدّ ما موسيقى الشعر القديم، فهي نابعة من إيقاعات عصر موسيقيّ جديد.

أمّا بخصوص ما أبدعته الشاعرة/ الناقدة من بحور، فهو ما جاءت به في المخلّع المزيد الذي يأتي وزن الشطر فيه على الشكل التالي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

غير أنّ نازك الملائكة رأت أنّه من الممكن تقسيم تفعيلات هذا البحر إلى تفعيلتين (02) في الشطر الواحد بدل ثلاث (03) تفعيلات في كل شطر، بحيث يصبح بالشكل الأتي[2]:

مُسْتَفْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلاتُنْ

وقد اقتصر تغييرها في مخلّع البسيط بزيادة حرف واحد على وزنه الأصليّ على النحو التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَـــا عِلُنْ فَعُولُنْ

و هي تقسيمات مساويّة من حيث الحركات و السكنات لــ:

مُسْتَفْعِلاتُنْ مُفَاعِلاتُنْ

1ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر، ص: 66

2ـ ينظر: نازك الملائكة، مقدمة ديوان: " يغير ألوانه البحر"، ص: 25

و بإضافة حرف الزيادة تصبح:

**مُسْتَفْعِلاتُنْ		مُفَاعِلاتُنْ**

و تمثيلا لما جاء نذكر نظمها لقصيدة عنوانها (زنابق صوفيّة) [1]**:**

البَحْرُ إغْمَاءَ لَحْنِ حُبٍ ، البَحْرُ زُرْقَهْ

البَحرُ طِفْلٌ مُسْتَرْسِلُ الشِّعْرِ

للضُحَى فَوْقَ مُقْلَتَيْهِ إنْكِسَارَةٌ

رَقَّةٌ

وَ شَهْقَهْ.

وكتابته عروضيّا تأتيّ على النحو التاليّ:

البحر إغما ءُ لحنِ حُبْبِن ِ		البحرُ زُرقَهُ

**مستفعلاتن	مفاعلاتن		مستفعلاتن**

البحرُ طفلنْ مُسْتَرْشْشِلُعْ		رِ لضْضُحَى فو قَ مُقْلَتَيْهِنْ

**مستفعلاتن	مستفعلاتن		مفاعلاتن مفاعلاتن**

كِسَارَتُنْ رَفْ قَتنُ وَ شَهْقَهْ

**مفاعلاتن		مفاعلاتن**

---

[1]- نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، ص: 73

وعن هذا الصنيع تقول نازك الملائكة بأنّ هناك " سؤال سيتبادر إلى ذهن القارئ الذي لا يحسن العروض أو يفهمه، هو لماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد إلى هذا الوزن، و لماذا لم يكتبه على مستفعلاتن مستفعلاتن؟، ثم تعقّب عن السؤال قائلة بأنّ التفعيلات العشر التي جعلها الخليل أساسا لعروضه لا تتضمّن الزيادة و النقصان، فقد وضع تفعيلة (مستفعلن) ثابتة غير قابلة للزيادة أو النقصان، فإذا حصلت زيادة سبب خفيف (تن) فإنّ الخليل سمح لهذه الزيادة أن تتموضع في عروض البيت و ضربه فتأتي على النحو التاليّ:

(مستفعلن مستفعلاتن) ولا يصحّ أن تكون: (مستفعلاتن مستفعلن)

ثم ترى أنّ تكرار (مستفعلاتن) أكثر من مرّة في الشطر الواحد **ينتج ما يسمّى بالشعر الحر مثل:**

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن"[1].

و في الأخير تقول نازك الملائكة و ما كدت أهتدي إلى هذا حتى اعتراني فرح غامر لأنّ إضافة وزن جديد إلى أوزان الشعر الحر بإمكانه أن يوسّع آفاق الشعر و يمنحها أبعادا جديدة[2].

1- نازك الملائكة، مقدمة ديوان، "يغيّر ألوانه البحر"، ص: 26- 27

2- ينظر: المصدر نفسه، ص: 27

و بالتالي يمكننا القول أنّ نازك الملائكة اشتغلت على الأوزان القصيرة المستقلّة بنفسها، وذات المقاطع القليلة وهي ما سمّاه اهل العروض بالمجزوءات، و قد يعود اشتغال الشاعرة على هذه الأوزان راجع إلى العلاقة القويّة بين الوزن و العاطفة، فالشاعر أثناء نظمه للشعر يكون خاضعا للإنفعالات النفسيّة " فحالة الشاعر النفسيّة في الفرح غيرها في الحزن و اليأس، و نبضات قلبه حين يتملّكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، و لكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ و الجزع"[1]، و في هذه الحالة يلجأ الشاعر إلى الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع لكي ينفّس عن حزنه الناتج عن الانفعال النفسيّ، و بالتالي يختار من الأوزان ما يتلاءم مع سرعة نبضات قلبه، و هي الفكرة التي انتهجتها نازك الملائكة في نظمها لقصيدة (الكوليرا)، إذ تقول[2]:

سكَنَ اللّيْلُ

أَصْغِ إلى وَقْعِ صَدَى الأنَّاتْ

فِي عُمْقِ الظُلْمَةِ، تَحْتَ الصَمْتِ ، عَلَى الأَمْوَاتْ

صَرَخَاتٌ تَعْلُو تَضْطَرِبْ

حُزْنٌ يَتَدَفَّقُ يَلْتَهِبْ

يَتَعَثَّرُ فِيه صَدَى الآهَاتْ

فِي كُلِّ فُؤَادٍ غَلَيَانُ

فِي الكُوخِ السَاكِنِ أحْزَانُ

1-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربيّ، ط 02: 1952، ص: 173

2- نازك الملائكة، ديوان "شظايا و رماد"، ص: 138

فِي كُلِّ مكَانٍ، رُوحٌ تَصرُخُ فِي الظُلمَاتْ

فِي كُلِّ مكَانٍ يَبْكِي صَوْتْ

هَذَا مَا قَدْ مَزَّقَهُ المَوت

المَوت المَوت المَوت

يَا حُزْنَ النِيْلِ الصَارِخِ مِمَّا فَعَلَ المَوت.

وعن هذه القصيدة، تبينّ بأنّه و بعد انتشار وباء الكوليرا في مصر، كانت نازك الملائكة تحصي عدد الموتى الذي يفوق الألف في اليوم الواحد، و هو الوضع الذي جعلها تنفعل انفعالا شعوريّا وشعريّا شديدا، دفعها لنظم قصيدها (الكوليرا) مستعملة اشطرا متفاوتة الطول بعدما عجزت ا كثر من مرّة في كتابتها على طريقة الشطرين، إذ تقول "فرحتُ أكتب و أنا أتحسّس صوت أقدام الخيل.. ولاحظت في سعادة بالغة انني اعبّر عن إحساسي اروع تعبير بهده الاشطر غير المتساويّة الطول، بعد أن ثبت لي عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا"[1].

و في موضع اخر تبيّن الشاعرة ان اسلوبها في كتابة الشعر الحر له أفضليّة على أسلوب الخليل، ولتوضيح الفكرة نستعين بالمثال التاليّ:

الأسلوب الجديد (الشعر الحر)	الأسلوب القديم (الشعر العموديّ)
بدَ اللَمْسِ النُجُومِ نَسْجِ الغُيُومِ كَ لِجَمْعِ الظلال تَشْيِيدِ يَوتُوبيَا في الرِمَالِ	كَ لِلَمسِ النُجوم الوِضَاءِ وَ نَسْجِ الغَمائِمِ مِلءَ السَمَاءِ.

1ـ نازك الملائكة، ديوان " يغيّر ألوانه البحر"، ص: 10- 11

تقيم نازك الملائكة مقارنة بين الأسلوبين لتبيّن مزيّة الأسلوب الجديد و سهولته في التعبير دون تكلّف، فالأبيات من بحر المتقارب الذي يرتكز إلى تفعلية واحدة هي (فعولن)، تتكرّر أربع (04) مرّات في كل شطر، و الشاعرة في اسلوبها الجديد نوّعت في التفاعيل على النحو التاليّ:

فعول فعولن فعول

فعولن فعول

فعول فعولن فعول

فعولن فعولن فعولن فعول

أمّا الأسلوب القديم فتشكيلاته جاءت على النحو التاليّ:

**يَدَاكَ لِلَمْسِ النُجُومِ الوِضَاءِ		وَ نَسْجِ الغَمَائِمِ مِلْءَ السَمَاءِ.**

**فعول فعولن فعولن فعولن		فعولن فعول فعولن فعولن.**

و إذا لاحظنا الأسلوب القديم و جدنا بأنّ الشاعرة اضطرت - على حد قولها- **لإدخال لفظتي (الوضاء) و (ملء السماء) لتشكّل بيتا بشطرين، وهي ترى بأنّها صورة** جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة، إذ جاءت لفظة (الوضاء) تابعة للنجوم دونما حاجة إلى ذلك، في حين أنّ لفظة (الغيوم) انقلبت إلى (غمائم) التي تبدو أثقل من مرادفتها، **أمّا لفظة (ملء السماء) فتبدو الشاعرة مع تلك الكلمات، إضافتها جاءت لمجرّد إتمام البيت[1].**

أمّا عن تعدّد البحور فقد رفضت الشاعرة ذلك في القصيدة الواحدة إلاّ للضرورة، وهي في هذا تراعي الموقفين الفكريّ و الشعوريّ، و قد اعتمدت نازك الملائكة تقنيّة تعدّد البحور

1- ينظر: نازك الملائكة، مقدّمة "شظايا و رماد"، ص: 14

في القصـــائد ذات المقـــاطع المنفصـــلة كمـــا في قصـــيدة (ثـــلاث أغنيـــات عربيّـــة)، حيـــث استخدمت في كـلّ مقطـع بحـر معـين ّ ، فـالمقطع الأول جـاءت بـه مـن بحـر الرمـل (فـاعلاتن 06 مرات) [1]:

دَقَّتِ السَاعَةُو اهْتَزَّتْ لَهَا سُمرُ الصَحَارِي

وَ ارْتَوَتْ بِيْدٌ عِطَاشٌ لانْبِلاَجٍ ، لانْفِجَارٍ

وَ رِمَالٌ لَمْ تَزَلْ مُنْذُ عُصُورٍ فِي انْتِظَارِ

فَتَحَتْ أذْرُعَهَا العَطْشَى وَ أَلْوت بالإِسَارِ.

و في المقطع الثانيّ تقول فيه مستخدمة بحر الرمل أيضا[2]:

إثنتا عشرة من دقّاتها هزّت رُبانَا

أيقظتْ تاريخنا القوميّ في قعر دمانا.

أمّا في المقطعالثالث و الأخير تستخدم بحر (السريع)، مغير ّة في تفعيلاته[3]:

و نَسْرُنا الشَامِخُ لَنْ يَنْثَنِي

أَمَامَلِبَ الزَمَنِ المُوصَدِ

غَدًا فلِسطِينُ لَنَا كُلُّهَا

كَأَنَّ إسرَائِيل لمْ تُوجَدِ.

1ـ نازك الملائكة، ديوان: "شجرة القمر"، ص: 492

2ـ المصدر نفسه، ص: 493

3ـ المصدر نفسه، ص: 498

ولعلّ سبب تنويع الشاعرة في البحور من مقطع إلى آخر، مردّه تغيّر **السياق الشعوريّ** الذي فرض نفسه بقوّة فهي في مثل هذه الحالات لا تمانع من تنويع البحور خدمة **للسياق الفكريّ و الشعوريّ.**

و في مقابل هذا تنظم الشاعرة وفقا للأسلوب القائم على البحر الواحد، مستفيدة من الموروث الثقافيّ و اللّغويّ القديم، مستلهمة الجو الشعريّ للقصيدة **الجاهليّة** فتقول في **قصيدة** (أغنية للأطلال العربيّة)[1]:

من الجزع من قبَّةِ سِقْطِ اللِّوَى

وَ وَادِي الغِمَارِ وَ بُرْقَةِ ثَهْمَدِ

و مِنْ رَبَعِ نعم عَفَتْهُ الريَاحُ

و أَقْفَرَ مِنْ أَهلِهِ وَ تَبَدَّدِ

و من طَلَلٍ في الجَزِيرَةَ أقوَى

وَ مَازَالَ مَنْبَعَ عِطْرٍ وَ عَسْجَدْ

تَعَالت هُتَافَاتُ مَاضٍ عَرِيقٍ

يَعِيشُ الخُلودَ بِجَفَنٍ مُسْهَدْ

و تلكالمرابع حيثُ الظِبَاءُ

سرَحنَ قَديمًا و تِلكَ الطُلولُ

1- نازك الملائكة، ديوان: " شجرة القمر"، ص: 465- 466

مَنَازِلَ يَعرُب يَفنَى الوجُود

وَ يَلبَثُ مِنهَا شَذَى لاَ يَزُولْ .

يتبيّن من خلال هذه القصيدة أنّ نازك الملائكة التزمت القافيّة في الأربعة أبيات الأولى، ثمّ غيّرتها في البيتين الاخيرين من المقطع الاول مع استمرارها في النظم على نفس البحر (المتقارب)، فجاءت القصيدة استلهاما للتراث و استحضارا له عبر بنائها الفكريّ والشعوريّ واللّغويّ، المستفيد من المخزون التراثيّ الأصيل، فالشاعرة في هذه القصيدة اختارت الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع، وذلك تناسبا مع الموقف الذي يحاكي أمجاد وبطولات الإنسان العربيّ، و هي بهذا تبيّن قدرتها الكبيرة في الكتابة على البحور ذات النفس الطويل.

و بالحديث عن النغمة التي تصحب أواخر الأبيات، كنّا قد أشرنا فيما سبق إلى أنّ موقف نازك الملائكة منها، فقد شنت الناقدة في ديواها "شظايا و رماد" حربا ضاريّة على القافيّة و هاجمتها واعتبرتها حجرا تلقمه الطريقة القديمة كلّ بيت، و رات في الالتزام بها سببا من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربيّ على غرار الآداب العالميّة الاخرى، كما اها انزلت خسائر فادحة بالشعر العربيّ طوال عصوره الماضيّة، فضلا عمّا تثيره في نفس السامع من شعور بتكلّف الشاعر، وانتهت إلى أنّ القافيّة قد خنقت أحاسيس كثيرة، و وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء اخلصوا لها [1].

هدا هو موقف الناقدة من القافيّة في بداية حركتها التجديديّة و تورها على التقاليد الشعريّة القديمة، غير أنّ نازك الملائكة الشاعرة لم تستطع على ما يبدو أن تتخلى عن

1- ينظر: نازك الملائكة، مقدمة ديوان: "شظايا و رماد"، ص: 18 - 19

القافيّة هي تكتب شعرا، و إنّما أخذت ثورا منعرجا آخر يوحي بتنويع القوافي في بناء القصيدة الجديدة، خلافا لنظام التقفّية الذي كانت القصيدة القديمة تقوم عليه.

فشاعرتنا لم تتمكّن من الاستغناء عن القافيّة، بل أبدعت في تنويع قوافيها كإبداعها في تنويع عدد تفعيلات الشعر الحر، فكما كانت تتلاعب في رصف التفاعيل، تلاعبت أيضا في نظمها للقافيّة و اشكالها، فمرّة جاءت بها متواليّة تتغيّر عقب كل اربعة ابيات، و من ذلك قولها في قصيدة (هم)[1]:

أعَبِّرُ عَمَّا تُحِسُّ حيَاتِي وَ ... أَرسُمُ إحسَاسَ رُوحِي الغَرِيب

فأبكي إذا صدمتني السنين ... بِخِنْجَرِهَا الأبَدِيِّ الرهِيْب

و أضحك ممّا قضاه الزمان ... عَلى الهَيكَلِ الآدَميِّ العَجِيب

و أغضب حين يداس الشعور ... وَ يُسْخَرُ مِنْ فَوَرَانِ اللّهِيب...

يقولون: عاشقة للظلام تحب ... الديَاجِي وَ تَهْوَى السكُون

و تنشد أشعارها للجبال ... وَ ترسُمُ أَحلامَهَا لِلعُيون

تُحِبُ الحَياةَوَ لَكنّهَا ... تُعكِّرُهَا بِخَيَالِ المنُون

تَرَى جَوّهَا غَيْهَبًا حَالِكًا ... يَضِيقُ بِآثَامِه المُلهَمُون.

نستنتج من خلال هذا الانموذج ان الشاعرة نوّعت في القافيّة، إذ جاءت بها متواليّة في الاربعة أبيات الأولى، ثم جاء التغيير في الأبيات الثانيّة للقصيدة شاملا للقافيّة و حروف الرويّ، الذي لم يسلم هو الآخر من التغييرات.

1ـ نازك الملائكة، ديوان "شظايا و رماد"، ص: 178- 179

مثال اخر لهذا النوع من القافيّة نجده ايضا في قصيدها (دعوة إلى الاحلام) التي تقول فيها[1]:

سَنَمْشِي معًا فَوقَ جَزيرَتِنا السَاهِدَهْ

ونُبقِي على الرَمْلِ آثارُ أقْدَامِنَا الشَارِدَهْ

ويَأْتِي الصَبَاحُ فَيُلقِي بِآذَانِه البَارِدَهْ

وَيُنْبِتُ حَيثُ حَلُمْنَا وَرْدَةًواحِدَهْ..

نلاحظ أنّ الأشطر الأربعة على قافيّة واحدة تختلف عن الأربعة التي تليها مع التغيير في حرف الرويّ.

سَنَحْلُمُ أنَّا استَحَلْنَا صَبِيَّيْنِ فَوقَ التِلالْ

بَرِيئَيْنِ نَرْكُضُ فَوقَ الصُخُورِ و نَرْعَى الجَمَلْ

شَرِيدَيْنِ لَيْسَ لَنَا مَنْزِلٌ ، غَيرَ كُوخِ الخَلِيلْ

وَحِينَ نَنَامُ نُمَرِّغُ أَجْسَامَنَا فِي الرِمَلْ

من خلال ما جاء يتبينّ لنا أنّ هذه الأشكال الشعريّة تشبه إلى حد ما الشكل النمطيّ للقصيدة القديمة، إلا ان الشاعرة نات بهذه الابيات عن قدسيّة القافيّة الملتزمة، مما جعل القصيدة اقل نمطيّة وأكثر تنوّعا و قبولا لدى المتلقي.

امّا في قصيدها (الافعوان) التي نظمتها الشاعرة على البحر المتدارك، نجد القافيّة فيها تنحو منحى آخر، إذ تقول[2]:

1- نازك الملائكة، ديوان: "قرارة الموجة"، ص: 234- 235

2- نازك الملائكة،ديوان: " شظايا و رماد"، ص: 77

أَيْنَ أَمْشِي مَلَلْتُ الدُرُوب؟

وَ سَئِمْتُ المُرُوج

و العَدُوُّ الخَفِيّ اللَّجُوج

لَمْ يَزَلْ يَقْتَفِي خُطُوَاتِي، فَأَينَ الهُرُوب؟

نلاحظ في هذه القصيدة أنّ القافيّة موحّدة بين الشطر الأوّل و الرابع، وقافيّة أخرى موحّدة بين الشطرين الثاني و الثالث.

اما قصيدها التي ترثي فيها يوما تافها وهي من البحر البسيط، جاءت فيها القافيّة على النحو التالي[1]:

كَانَ يَومًا مِنْ حَيَاتِي

ضَائِعًا أَلفَيْتُهُ دُونَ إضْطِرَابِ

فَوْقَ أَشْلاَء شَبَابِي

عِنْدَ تَلِّ الذِكْرَيَاتِ

القافيّة في هذه الأسطر جاءت موحّدة بين السطرين الأوّل و الثالث، و قافّية أخرى جمعت السطرين الثانيّ و الرابع.

هذه إذن بعض انجازات الشاعرة فيما يتعلّق بموضوع القافيّة، أمّا بخصوص ما أنجزته الناقدة نازك الملائكة فيختلف اختلافا جوهريّا، إذ نجد نقدها للقافيّة لا يتوافق كليّا مع ما كتبته شعرا، و هو الأمر الذي دفع بفكرها النقديّ خطوات إلى الوراء لتعاود النظر في

1ـ نازك الملائكة، ديوان: "شظايا و رماد"، ص: 94

قضيّة القافيّة، فكان أن خصّصت لها بحثا مستقلا بعنوان (سيكولوجية القافّية)[1]، إذ تناولت الناقدة في هذا الفصل مجموعة من العوامل الضروريّة لالتزام القافيّة، نذكرها على التوالي[2]:

* ان القافيّة هي التي تحدد نهاية الاشطر، خاصة في الشعر الحر، لأنا ثابة الجرس الذي يدقّ معلنا عن انتهاء المقطع.

* القوافي الموحّدة - جزئيّا أو كلّيا –تساهم في توحيد الجوّ العام للقصيدة، و ذلك بإحداث الترابط بين الاشطر ببعضها البعض، كما انها تساعد على اكتشاف الوحدات الصوتيّة التي تزخر بها القصيدة.

* تساهم القافيّة في تحديد معالم القصيدة للقارئ، عكس بعض القصائد التي تخلو من القافيّة فتبدو مسترسلة بلا وقفات، غامضة لا وضوح فيها و لا محطّة للتنفسّ.

*وجود القافيّة في القصائد ينمّ عن التزام الشاعر لنظام معين ، يوحي بتنسيق الفكر و وضوح الرؤية لديه، كما تجعلنا نحسّ بأنّ الشاعر متحكّم في بناء قصيدته.

* القافيّة، جانب مهمّ من سيكولوجيّة القصيدة و المعاني غير الواعيّة فيها، لانها تساهم في التعبير عن الأفكار الداخليّة النابعة من أعماق اللاّ وعي، فتبوح بالمسكوت عنه، مساعدة في ذلك في فتح بعض مغاليق النفس الإنسانيّة.

* امّا الوجه السادس في ضرورة التزام القافيّة، انها في جوهرها نغم يضيف لحنا للجوّ العام للقصيدة، فالقافيّة ما هي إلا تكرار لاصوات معيّنة في نهاية الاشطر، و هذه الأصوات المكرّرة ليست سوى إيحاءات تزيد من ميزة القصيدة و جمالها.

لتخلص الناقدة في الاخير إلى ان القافيّة "ركن مهمّ في موسيقيّة الشعر الحر، لانها تحدث رنينا و تثير في النفس أنغاما و أصداء، و هي فوق ذلك فاصلة قويّة واضحة بين

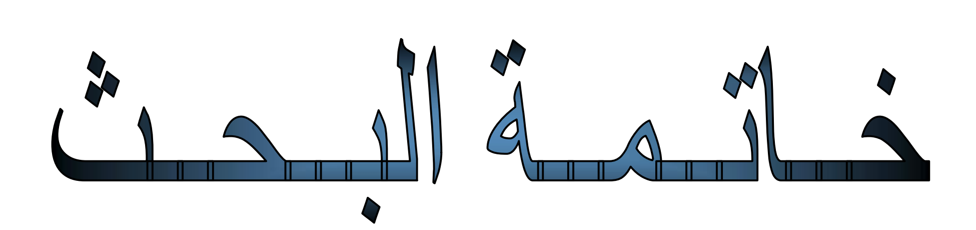
[1]- ينظر كتاب: سايكولوجيّة الشعر
[2]- ينظر: نازك الملائكة، سيكولوجيّة الشعر، ص: 102- 115

الشـطر و الشـطر، و الشـعر الحـر أحـوج مـا يكـون إلى الفواصـل خاصـة بعـد أن أغرقـوه بالنثريّـة الباردة"[1].

هـذا هـو موقـف الناقـدة التطـوريّ مـن القافيّـة، فبعـد ان رفضـتها في تنظيراهـا الـتي ارادت الخـروج بهـا عـن السـائد و المـالوف، وجـدناها تعـود إليهـا شـاعرة، ممـا جعلهـا تعـاود النظـر في موقفهـا النقـديّ، فكـان أن منحتهـا الأحقيـة و أكـدت علـى ضـرورة عـدم التخلـيّ عنهـا، كـل ذلـك قامـت بـه الناقـدة وفـق مؤشّـرات إقناعيـة تـ .وحي بقـ ـدر االإبداعيّـة في التطبيـق النقـديّ و في محاولة الترجيح بين مواقفها النقديّة و كتاباها الشعريّة.

و في الاخــير نخلــص إلى القــول بــان مســالة اوزان القصــيدة و موســيقاها و إيقاعاهــا شـكّلت إحـدى أهـم المسـائل الحداثيّـة الـتي واجهـت الشـعراء و النقّـاد في ممار سـ.ـام النصـّية، فـازك الملائكـة بفكريهـا النقـديّ و الشـعريّ مثّلـت بـؤرة التحـوّلات علـى الصـعيدين اللّغـويّ والعروضـيّ للشـعر العـربيّ الـذي أراد لـه روّاده أن يخـرج مـن دائـرة شـكله التعبـيريّ إلى آفـاق الوجود و الرؤيا.

[1] ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 165


خاتمة البحث

خاتمة البحث:

في نهاية عرضنا هذا، لا يسعنا إلاّ أن نقول بأنّ البحث في مجال الحداثة واسع و متشعّب، و مهما حاولنا الإلمام بجوانبه يبقى يشوبه النقصان و الإبهام، لان الحداثة مفهوم يرفض الارتباط بالزمن و بفكرة النموذج، ذلك أنّ الحداثة وليدة تراكمات حضاريّة عديدة راودها هاجس التفكير في التغيير و الإتيان دائما بكلّ ما هو مغاير لما قبله.

وعليه يمكن تلخيص نتائج البحث فيما يلي:

* أنّ الحداثة في الشعر و النقد، حقّقت نقلة نوعيّة أسدلت الستار على فترات تاريخيّة ماضويّة، معلنة عن ميلاد عصر اخر ابرز سماته الغموض و الإبهام، التجدد و الاستمرارية.

* أنّ ظهور الحداثة عند الغرب كان نتيجة سيطرة أفكار و مبادئ معاصرة فرضتها مجموعة أوضاع مسّت مختلف جوانب الحياةعندهم، و حرّكتها عوامل نفسّية وفلسفّية و أخرى ميتافيزيقّية شكّلت شعارا لفكر الآخر، و ان إكتمال صورها في هدا الفكر تحقّق تلبيّة لنداء سنوات كثيرة وخلاصة جهود عديدة، حاول من خلالها الفكر الغربيّ أن يحقّق ذاته عن طريق استنفاذ أقصى طاقاته العقليّة التي جنت عليها قوانين عصور الظلام، و العبوديّة التي كان يتخبّط فيها الإنسان الغربيّ و كاد أن يفقد على إثرها معنى الذات الإنسانيّة.

* استطاع الفكر الحداثيّ عند نازك الملائكة أن يتجاوز بناء القصيدة القديم القائل: بأنّ الشعر هو كلام موزون مقفى..، فاستبدل نظام الشطرين بنظام السطر ، و سمح بتعدد القوافي و الأوزان، كبديل متطوّر للبحور الخليليّة و تقسيماتها الهندسيّة الصارمة، عدما رأى أنّ ترتيبها على طريقة الخليل ليس معيارا تبنى عليه جميع القصائد، بل اللّغة هي الأساس في صناعة الشعر.

* أفرزت الحداثة حقيقة مؤدّاها أنّ التغيّيرات و التجديدت التي مسّت البنيّة الداخليّة و الخارجّية للشعر لا بدّ لها من نقد حداثيّ يتوافق مع تلك التغيرّات الشعريّة، فنشأت حداثة موازيّة للشعر في المجال النقديّ أيضا.

* أنّ الشاعرة نازك الملائكة سعت إلى التحرّر من قوالب الموروث، و نادت إلى التجريب وا□روج على الشكل التقليديّ للقصيدة العربّية، فكانت م ن الّدين على مستوى إيقاع الشعر العربيّ المعاصر، دون أن تتخلّى عن أصول الوزن و القافيّة بشكل كليّ.

* إن نازك الملائكة الشاعرة/ الناقدة على الرغم من محاولاتها في المغايرة و الخروج على الاساليب القديمة إلا انها ظلت تحترم قواعد الخليل و اساليبه العروضيّة، و احترامها للّغة العربّية و الذود عنها والتصديّ لكل من أراد الاستهانة ا بدعوى التجديد ومواكبة العصر.

* شكلت جهود نازك الملائكة و إبداعاتها، حركة فتح و تنظيم و توسعة للموروث الادبيّ بشقيه النظريّ و التطبيقيّ.

* كانت نازك الملائكة في تبنيها لحركة الشعر الحر و كتابتها للقصيدة الجديدة، تعبّر عن ذاتها والذات العربيّة، بلغة مغايرة تقترب من المجتمع بكل همومه و ضاياه، و ا□ياة ا□عاصرة بكل تفاصيلها، محاولِة بذلك التقليل من شساعة البون بـ□ الأمل ا□نشود و الواقع الاجتماعي.

* القصيدة عند نازك ا□لائكة أضحت □ربة شعوريّة ذلك لالتصاقها بالواقع المعاصر المتغيرّ، فاضحت القصيدة عندها اداة للتغيّر الاجتماعي، عن طريق رفضها لكل ما هو ثابت و نهائيّ.

* إنّ أوّل ما يشدّ إنتباه القارئ لشعر نازك الملائكة هو ظاهرة الحزن و القلق و الخوف الذي أبدعت في التعبير عنه بفنيّات جماليّة و أنماط تعبيريّة مغايرة، و هي في كل هذا لم تحَِدْ عن سنن اللّسان العربيّ، و إنمّا ظلّت وفيّة لأصالة هذا اللّسان و تراثه اللّغويّ.

* إنّ ما حققته نازك ا□لائكة من امتدادات حول منجزها الشعريّ و النقديّ كان سعيّا منها لتحقيق الذات الأنثوية عن طريق تأسيسها لسيرة إبداعيّة مشرقة، كما كانت تسعى لتحقيق الوجود الفعليّ للذات العربّية، وذلك بالهجرة إلى التراث بحثا عن منفذ جديد مغاير لواقع مُنيَّ بالانكسارات والهزائم السياسيّة التي عبثت بوجدان النفس العربيّة ،و جعلتها تفقد الأمل في نيل شرف الحريّة والعدالة الاجتماعية، خاصّة بعدما سيطر عليها الإحساس بالقهر و الاندحار و العدمّية، وفقد التواصل و العجز عن تغيير الواقع.

هنا اشتعل فتيل في رماد نازك الملائكة النقديّ، و سرى في إبداعها الشعريّ حتى وصل إلى الذروة، فاستحال شظايا ثائرة على كلّ أشكال الحصار المفروضة على الواقع العربيّ داخل أطرٍ إيديولوجيّة.

وقد ظهرت مواقف نازك الملائكة جليّة في خرجاتها الرياديّة و التجديديّة المغايرة للأطر القديمة، في تعبيرات الأسى و الحزن و الرفض و التمسّك بعزّة التراث و استثارة الروح الوطنيّة و القوميّة.

* من أهم الآليات التي اشتغلت عليها نازك الملائكة، الإيقاع و الانزياح، وهي تقنيات ظلّت تحوم في مجملها حول المستوى الأفقي لإبداع نازك الملائكة، دون الغوص في الأعماق، فنازك الملائكة امتلكت وعيا فنّيا و نقديّا بالشعريّة و بالحداثة تنظيرا وتطبيقا، إلا أنّ نزوعها نحو التجريب فيما اصدرته من دواوين شعريّة غلب عليه المزج بين الحداثة و التراث، خاصّة ديوانها "شظايا و رماد" الذي شكّل منعرجا حاسما في مسارها الإبداعيّ و في مسار القصيدة العربيّة بشكل عام، على الرغم من تعثّر هذه التجربة في بعض جوانبها و بروز بعض الفجوات بين النظريّة و التطبيق فيما يخص شعرها الحر.

و هو فيما يبدو أمر طبيعيّ خاصّة إذا علمنا بأنّ نازك الملائكة كانت تفكّر بذاتين مختلفتين، الذات الشاعرة و الذات الناقدة، كما انها جمعت بين النظريّ و التطبيقيّ و هو ليس بالامر السهل.

* و في الأخير يجدر بنا القول أنّ تجربة نازك الملائكة الإبداعيّة حظيت بمتابعة نقديّة قويّة أسهمت في تغيير الذوق الأدبيّ العام و الترويج لأنماط شعريّة جديدة و تجارب جديدة و لغة جديدة أيضا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربيّ، ط 02: 1952.

2– إبراهيم محمد عبد الرحمن: بناء القصيدة عند علي الجارم، دار اليقين للنشر و التوزيع، المنصورة، ط 01: 2008.

3– ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، شرح و تحقيق، أحمد محمد شاكر، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة.

4– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر– بيروت– المد:04، الطبعة:03: 2004.

5- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب، الكويت، فبراير 1978.

6- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 01: 1985.

7- أرشيبالد مكليش: الشعر و التجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق الصايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر.

8- اعتدال عثمان: إضاءة النص - قراءة في الشعر العربي الحديث- الهيئة المصرية العامة للكتاب.

9- الان تورين: نقد الحداثة، ترجمة، انور مغيث، المجلس الاعلى للثقافة، 1997.

10- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقديّة المعاصرة، دراسة في الأصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد- الأردن، 2010.

11- بول ريكور: نظرية التأويل ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربيّ، المغرب، ط 01: 2003.

12- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط 01، مارس: 1979.

13- حبيب مونسي: القراءة و الحداثة- مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربيّة- منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.

14- حبيب مونسي: نظريّة الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر، ط 2000- 2001.

15- خضر ناظم عودة: الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان- ط 01: 1997.

16- خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربيّ المعاصر، مطبعة الجمهوريّة، دمشق، ط 01: 1991.

17- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربيّ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، 1996.

18- رضوان ابن عربيّ: مساءلات جديدة للشعريّة العربيّة- في ضوء الثابت و المتحوّل لأدونيس- المتقي برينتر- الرباط- المغرب، ط 01، 2007.

19- سامر فاضل عبد الكاظم الأسديّ: مفاهيم حداثة الشعر العربيّ في القرن العشرين، دار الرضوان للنشر و التوزيع، ط 01: 2012.

20- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية و طاقاتها الابداعية- دار النهضة العربية للطباعة و النشر- بيروت، ط 01: 1984.

21- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربيّة – بيروت، ط 01، مايو: 2001.

22- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1996.

23- صلاح عبد الصبور، ديوان أحلام الفارس القديم، دار العودة- بيروت- 1998.

24- صلاح فضل: نظرية البنائيّة في النقد الأدبي، دار الشروق، ط 01: 1998.

25- عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل و المظاهر و اليات التاويل، مطابع السياسة، الكويت، مارس: 2002.

26- عبد الرضا علي: نازك الملائكة الناقدة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 01: 1995.

27- عبد السلام المسديّ: النقد و الحداثة، دار الطليعة - بيروت-، ط 01، 1983.

28- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعّرة –نحو نظريّة عربيّة- مطابع الوطن، الكويت، أغسطس: 2001.

29- عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية- مكتبة الشهاب، القاهرة.

30- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، فبراير: 1984.

31- عبد الله الغذّامي: الموقف من الحداثة و مسائل أخرى، ط 02: 1991.

32- عبد الله شريق: في شعريّة قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتّاب المغرب، ط 01: يونيو 2003.

33- عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الادبيّ المعاصر، دار الحرف العربيّ للطباعة و النشر و التوزيع، ط 01: 1991.

34-عبد الملك بومنجل: جدل الثابت و المتغيّر في النقد العربيّ الحديث- مساءلة الحداثة- الجزء 01، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن: 2009.

35- عز الدين إسماعيل: الشعر العربيّ المعاصر- قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة-، دار الفكر العربي، ط 03، 1966.

36- علي أحمد سعيد (أدونيس): النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت- لبنان، 1993.

37- علي أحمد سعيد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربيّة جديدة- دار العودة، بيروت، ط 01: 1980.

38- علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة- بيروت- ط 02: 1978.

39- علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة- بيروت، ط 01: 1972.

40- علي جعفر العلاق: الشعر و التلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 01: 1997.

41- فاتح العلاّق: مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربيّ الحر، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق: 2005.

42- فاضل ثامر: اللّغة الثانيّة – في إشكاليّة المنهج و النظريّة و المصطلح في الخطاب النقديّ العربيّ الحديث- المركز الثقافيّ العربيّ، ط 01: 1994.

43- ليلي الصباغ: من الأدب النسائي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، 1966.

44- محمد حمود: الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر- بيانها و مظاهرها- الشركة العالمية للكتاب، بيروت- لبنان، ط 01: 1996.

45- محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العربي المعاصر، مرحلة الروّاد، منشورات إتحّاد الكتاب العرب، 1999.

46- محمد عابد الجابريّ: التراث و الحداثة – دراسات و مناقشات- مركز الوحدة العربيّة- بيروت- لبنان، ط 01: يوليو: 1991.

47- محمد عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف المركز الثقافي العربيّ، ط 02: 2005.

48- محمد عبد الله الغذّامي: تشريح النص، مقاربة تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط 02: 2006.

49- محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط 1977.

50- محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم للطباعة و النشر، ط 01: 1990.

51- محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر و التوزيع- المدارس، الدار البيضاء، ط 01: 2000.

52- محمد مندور: في الميزان الجديد، مؤسسات ع. بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، ط 01.

53- نازك الملائكة: التجزيئيّة في المجتمع العربي، دار العلم للملايين - بيروت – ط 01، مايو: 1974.

54- نازك الملائكة: الصومعة و الشرفة الحمراء، دار العلم للملايين - بيروت- ط 02، 1971.

55- نازك الملائكة: ديوان، يغيرّ ألوانه البحر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

56- نازك الملائكة: سيكولوجيّة الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، يناير: 2000.

57- نازك الملائكة: ديوان: شجرة القمر، دار العودة- بيروت، ط 02 ، الد: 02، 1979.

58- نازك الملائكة: ديوان: شظايا و رماد، دار العودة- بيروت، ط 02 ، الد: 02، 1979.

59- نازك الملائكة: ديوان: قرارة الموجة، دار العودة- بيروت، ط 02 ، الد: 02، 1979.

60- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 01، 1962.

61- نازك الملائكة: للصلاة و الثورة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 01، 1978.

62- نازك الملائكة: ديوان: مأساة الحياة و أغنّية للإنسان، المجلد: 01، دار العودة- بيروت،1997.

63- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة، دار توبقال للنشر، ط 01: 2007.

64- نذير العظمة: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسة نقديّة، النادي الأدبي الثقافي، جدة- السعودية، ط 01: 1988.

65- نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984.

66- يورغن هابرماس: القول الفلسفيّ للحداثة، ترجمة، فاطمة الجيوشيّ، منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1995.

67- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق – منذ نشأته حتى عام 1958- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق:2006.

68- يوسف حسين بكّار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، 1982.

الرسائل الجامعيّة:

1- أمل ديبو: الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير في الآداب و لغات الشرق الأدنى، الجامعة الأمريكية في بيروت- لبنان: 1982.

2- حبيب بوهرور: الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، أدونيس و نزار قباني أنموذجا، أطروحة دكتوراه في العلوم و الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري- قسنطينة: 2006- 2007.

3- سامية صادق ديوب: الجوانب الإنسانية و الظواهر الفنية في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير في اللغة العربية و ادابها، جامعة البعث: 2007.

4- عباس بن يحي: الخطاب النقدي عند ابن وكيع التنيسي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر: 2003- 2004.

5- عيسى سلمان الدرويش: الموت في شعر السياب و نازك الملائكة- دراسة مقارنة- رسالة ماجستير في اللغة العربية و ادابها، جامعة بابل: 2003.

6- الكر□ عباس حس□ كريجي الزبيدي: القصيدة ا□رة عند شعراء العراق الرواد- في الخطاب النقدي العراقي- رسالة ماجستير في اللغة العربية و ادابها، جامعة بغداد: 2004.

المجلاّت و الجرائد:

1- جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الد: 04، العدد: 04، ا□زء: 02، سبتمبر: 1984.

2- خالدة سعيد، الملامح الفكريّة للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الد: 04، العدد: 03، 1984.

3- شريف بشير أحمد، بنية التفاؤل و النبوءة في قصيدة نازك الملائكة (للصلاة و الثورة)، عبور من ا□سكوت عنه إلى المعلن، كليّة التربيّة الاساسيّة، المجلد: 04، العدد: 02، جامعة ا□وصل، كلّيّة الآداب- سنة: 2002.

4- صالح جواد الطعمة: الشاعر العربيّ المعاصر و مفهومه النظريّ للحداثة، مجلة فصول، العدد: 04، ا□زء: 02، سبتمبر: 1984.

5- عبد الله أحمد المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، ا□زء: 01 ، الد: 19، العدد: 03، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر، 1988.

6- فاطمة ا□سن، الشاعر الناقد – القاعدة و الاستثناء- مقالة ضمن جريدة المدى الثقافي، العدد: 146، 03 □وز 2004.

7- محمد برادة، اعتبارات نظريّة لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، المجلد: 04، العدد: 03، ا□زء الأول: أبريل 1984.

8- نور الدين صدّار، البنيويّة التكوينيّة و إشكالية المصطلح في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة مطارحات في اللغة و الأدب، المركز الجامعي - غليزان- العدد:02، مارس: 2010.

المواقع الإلكترونيّة:

1- كرم الوائلي: تناقضات الحداثة العربيّة:.http//www.Karim-alwaili.com

2- الاتحـاد: جريـدة يوميـة سياسـية، البيانـات الشـعرية محاكـاة للبيانـات السياسـية، الصـحيفة المركزيـة للاتحاد الوطني الكردستاني: http//www.alitihad.com.

3- البشـير سـراته، الرؤيـة الشـعرية- موقـع الأسـاتذة المـبرزين و البـاحثين في اللغـة العربيـة بـالمغرب: www.arabeagreg3.voila.net/pdf.

4- طه جابر العلواني: التجديد، موقع رابطة أدباء الشام: http//www.odabasham.net

5- علـي حسـن الفـوّاز: بيانـات الشـعريّة العراقيّـة - أسـئلة في الحريـة – http//www.marafea.org.

6- الموسـوعة العربيّـة: Encyclopédie arabe 2012 Copyright، الوصـلة كاملة: www.arab-ency.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

ملخص

يكمن السبب الرئيسي من وراء اختياري لموضوع الرسالة هو كون الشاعرة نازك الملائكة شكلت علامة بارزة في تاريخ الثقافة العربيّة المعاصر، لارتباط منجزها بالحداثة على مستوى تشكلات مراحل الشعر العربي الحديث، وعلى مستوى حياتها كذات، شاكست البنية الاجتماعية بإحداث خلخلات في البنى الثقافية سمحت بالتخطي لإنجاز الحداثة كحاجة بدأت بوادرها تتحرك في رحم عراق الأربعينيات ، أعوام دراستها في دار المعلين العالية وصدور ديوانها الرائد "شظايا ورماد".هذه الشاعرة حظيت بأهمية خاصة في الدراسات النقديّة لارتباط منجزها شعرا و تنظيرا بصعود قصيدة التفعيلة، التي كانت الملائكة أحد روادها.وعليه يروم هذا البحث الحديث عن التجربة الشعرية لدى نازك الملائكة عبر محور بيانها النقدي الصادر سنة 1947م، و الذي يكشف عن نظريتها النقدية في صوغ إبداعها الشعري القائم على التشكيل الفني، والحس القومي و التراث و أيضا الذات و الوجود. علما أن هذه الدراسة المتواضعة لا تدّعي بأنها الكلمة الفصل في نازك الناقدة، و في مدى حداثة البيانات الشعرية، و إنما طمحت إلى أن تكون قريبة منها، لأن جهود نازك واسعة، سواء كانت في الحقل التنظيري أو التطبيقي، و مهما امتلك أي باحث لأدوات البحث إلا أنه لا يمكنه أن يغلق الباب خلف أي دراسة في مجال العلوم الإنسانية.

الكلمات المفتاحية:

الشعر المعاصر؛ البيانات الشعرية؛ الحداثة؛ التراث؛ النظريّة الشعرية؛ التنظير الشعري؛ الشاعر الناقد؛ نازك الملائكة؛ نقد النقد؛ التجديد.

نوقشت يوم 10 فبراير 2015